ارژنگ ادب

حصّہ اوّل

مصنفہ

محمد مظفر حسین

قیمت ... چار روپے - للعہ

ناشر

ضیا پبلشنگ ہاؤس مقبرۂ جناب عالیہ گولہ گنج لکھنؤ

عنوان

ناشر و مالک ... ... بلقیس ضیا و ایم نسیم

پرنٹر ... ... لیو تائیٹڈ انڈیا پریس نظیر آباد لکھنؤ

قیمت ... للعہ

چار روپیے

فہرست مضامین

پیش لفظ

ماخوذ از فنون لطیفہ اور جمالیات

یہ کتاب میری تصنیف نہیں۔ "اتفاق" کی تصنیف ہے۔ اور "اتفاق" کی تمام تصانیف کی طرح تنظیم، تکمیل، سیر حاصلی اور تراش و خراد میں غیر خاطر خواہ۔ تنظیم میں تھوڑا رد و بدل تو ممکن تھا۔ اور اس عیب کا بار میرے دوش ناتواں پر ہے مگر تکمیل اور سیر حاصلی میں کمی، خود شیان تصنیف میں مضمر تھی۔ اور اس کا بار اُس اتفاق کے سر ہے جو تصنیف کو وجود میں لایا۔ مگر یہ بار بھی اُس کے کاندھے سے اتر کر میرے ہی کاندھے پر چلا آیا جب میں دوستوں کے کہنے میں آکر ایک ایسی شے کی طباعت پر راضی ہوگیا جو دراصل کسی طرح اس کی اہل نہ تھی۔ یہ درحقیقت چند منفرد مضامین کا مجموعہ ہے جو وقتاً فوقتاً ایک بے تکلف صحبت میں پڑھے گئے۔ ہر مضمون کو کسی اور سے نامتعلق رکھنا ہوتا تھا کہ بذات خاص ایک مستقل شے ہوسکے اور اپنی تفہیم کے لئے ماقبل و مابعد کا محتاج نہو۔ اس شرط کی تکمیل میں بعض خیالات یا ٹکڑوں کی تکرار لازم آجاتی تھی جو اک مسلسل بیان میں لا ب قن مکرر کی طرح معلوم ہوسکتی ہے۔ میں نے لزوم مالایلزم کے طور پر دو ایک قیود اور بڑھا رکھے تھے۔ ایک یہ ہے کہ پیچیدہ یا بہت مختلف فیہ مسائل کے بیان میں صرف اپنی ذاتی رائے اور نظریہ پیش کرنے پر بس نہ کروں۔ بلکہ پیمانے اور وقت کی قیود کو ملحوظ رکھتے ہوئے پہلے موضوع کلام کا ایک مختصر مگر حتی الامکان ایک اجمالی اور جامع خاکہ پیش کروں تاکہ اُس کے اکثر پہلو منظر عام پر آجائیں اور اُس کے بعد اپنا مطمح اور زاویۂ نگاہ صاف کر دوں۔ دوسرے یہ کہ ایک

ہی شے کی مثال کو چند سیاقوں میں لاؤں تاکہ اسی شے کے مختلف زاویے ذہن نشین ہو جائیں ـــ اور مثالوں کی وحدانیت سیاق کو اور روشن کر دے۔ کیونکہ اسی شے کو چند زاویات نگاہ سے دیکھنے میں اُس کی اجمالی تفہیم بھی بڑھ جاتی ہے اور پس منظر اور محل صرف بھی اور ابھر آتا ہے ـــ اور تیسرے یہ کہ مثالیں حتی الامکان ایسی لاؤں یعنی ایسے علم و فنون سے لاؤں جن میں پیش نظر محل صرف خاص طور پر نمایاں ہو ـــ موقع محل اور سامعین کے اعتبار سے تو یہ باتیں باموقع، برمحل اور مناسب پڑتی تھیں۔ اور سننے کے بعد تبادلۂ خیالات نامانوس مثالوں یا الجھی ہوئی باتوں کو سلجھا دینے اور صاف کر دینے کا موقع بھی فراہم کر دیتا تھا۔ طباعت میں بھی میں نے لزوم مالایلزم کو برقرار رکھا۔ کیونکہ تھوڑی تکرار کے اکراہ کو میں نے تفہیم مطلب کے ناصاف رہ جانے پر ترجیح دی۔ اور دوسرے تکرار بھی دراصل تکرار نہیں کیونکہ سیاق اور محل صرف بدل جانے سے بات کا داخلی مفہوم بھی بدل جاتا ہے گو ظاہر صورت برقرار رہتی ہے۔ اور پھر پیچیدہ اور بہت مختلف فیہ ہونے کی حیثیت سے بعض باتیں شاید تکرار کے ساتھ مطالعہ کی محتاج بھی ہوں۔

اتفاق پر اختیار کس کو ہے؟ اور اگر زیر اختیار ہی ہو تو "اتفاق" کیوں کہلائے؟ چنانچہ اتفاق میں اک ذرا اتفاق بھی پیدا ہو گیا۔ یعنی جس طرح تصنیف ٹکڑے ٹکڑے کر کے وجود میں آئی اُسی طرح طباعت بھی ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہو رہی ہے۔ اور ہر جزو کے کسی

اور جزو سے نامتعلقہ اور بہ ذات خاص ایک مستقل شئے ہونے کی شرط برقرار رہ گئی ۔۔ اس موقع پر بھی یہ شرط پہلے ہی کی طرح بعض بعض خیالات اور جزیات کے دوبارہ اعادہ سے پوری کی گئی ۔۔ موجودہ تصنیف ایک زنجیر کی صرف پہلی کڑی ہے ۔۔ مگر جو طباعت کے اعتبار سے صرف ایک پہلی کڑی ہے وہ مکمل خاکے اور اپنی اہمیت اور افادیت کے اعتبار سے بنیادی اور اساسی بھی ہے ۔۔ بعد کی تصانیف زنجیر کی صرف باقی ماندہ کڑیاں ہی نہیں بلکہ اس اساس پر ایک دوسرے سے علیحدہ علیحدہ دوسری اور تیسری منزلیں بھی ہیں ۔۔ "فنون لطیفہ اور جمالیات میں" تمام فنون کا تعارف اور ان کے مشترک اور عام نظریاتی مسائل کا ایک طائرانہ مطالعہ ہے ۔ اس مطالعہ میں آپ اُس دھاگے کا اُدر بھی تھام لیں گے جو ایک لانبی ڈور کی طرح تمام اصناف فنون میں دوڑا ہوا ہے اور سبھوں کو ایک سلک مروارید کی طرح آپس میں گوندھے ہوئے ہے ۔ اور پھر آپ اس لانبی ڈور کے وہ مقامات بھی دیکھیں گے جہاں یہ شاخوں میں پھوٹنے لگتی ہے اور ہر شاخ کا ایک نیا اور مخصوص رخ اور منہاج قائم ہونے لگتا ہے ۔ آپ فن کار کے دل میں اتریں گے اور اس کی دھڑکن دیکھیں، سنیں اور محسوس کریں گے ۔۔۔ اون کے کنگرۂ تخیل پر چڑھیں گے اور اک مخیلہ دنیا کا تماشہ کریں گے ۔ اور آپ فن ۔ فنکار اور عمل میں جو رابطہ ہے اس کا سراغ پا جائیں گے ۔ اُس کے بعد آپ اُن مقدمات اور پس منظروں کا مطالعہ کریں گے جن پر تمام جمالیاتی اور تنقیدی تجزیوں کا

دار و مدار ہے ۔ یعنی وہ فلسفیانہ قالب اور خاکے جن میں تمام اصولی اور نظریاتی بحثیں ڈھلتی ہیں۔ ڈھلتی چلی آتی ہیں ۔ اور ابھی مدتوں ڈھلتی رہیں گی۔ اور وہ منتہا اور قبلہ دیکھیں گے جہاں تک بحثوں کو پہونچا دینا بحثوں کا مطمح اور نصب العین ہے ۔ اور جہاں پہونچکر بحث کا سلسلہ اختتام کو پہونچ جاتا ہے۔ اور آخر میں آپ اُس "ہنگامے" کا تماشہ دیکھیں گے جس پر بہ قول غالب ـــــ "گھر کی رونق موقوف ہے۔" یعنی جدید فنکاروں اور عملوں کے بعضے اُن رجحانات کا مطالعہ کرینگے جن کو "انقلاب" کا اعتبار حاصل ہے۔

پہلی کڑی اسی مقام پر ختم ہوتی ہے ـــــ تمام فنون لطیفہ کے مشترکہ اور عام نظریاتی مسائل کے ایک طائرانہ جائزے کے بعد ان تمام اصناف میں سے ایک صنف کا بعد کو کسی قدر تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے ـــــ اور اُس کے چند بنیادی اور اُلجھے ہوئے مسائل کو ہاتھ لگایا گیا ہے۔ یہ صنفی مطالعہ اس طرح کیا گیا ہے کہ جمالیات کے عام نظریاتی پہلو ذہن میں ہیں اور وہی اس مخصوص صنفی مطالعہ کے گویا کہ خاکے ہیں۔ ظاہر ہے کہ مخصوص صنفی مطالعہ کے ساتھ جمالیات کے عام نظریاتی پہلو بھی اگر ذہن میں ہوں تو افادہ اور لطف دونوں دوبالا ہو جائے۔ مگر چونکہ کوئی ضرور نہیں کہ دوسری تصنیف کا پڑھنے والا پہلی پڑھ چکا ہو یا عام نظریاتی باتوں میں اتنی دلچسپی رکھتا ہو کہ بسیط مضامین پڑھنے کی زحمت گوارا کرے اس لئے ضروری اور مفید مطلب باتیں مختصراً جا بجا بیان کر دی گئی ہیں۔ عدیم الفرصت یا محدود دلچسپی رکھنے والوں کے لئے یہ مفید ثابت ہوں گی۔ اور الگ کتاب کی حیثیت سے دوسری

تصنیف کو پہلی سے بے لگاؤ کر دیتی ہیں۔ یہ دوسری کتاب "فن ادب" کے ساتھ مخصوص ہے۔ اِس میں پانچ ابواب ہیں جن کی سرخیاں "فن ادب" ۔ "ادب اور فلسفہ" ۔ "فن تنقید اور اُس کے کچھ اصول" ۔ "نظم" ۔ اور "غزل" ہیں۔ آج کا ہر علم دوست اور طالب العلم جانتا ہے کہ یہ بحثیں کس قدر اُلجھی ہوئی ہیں۔ تمام اُلجھنوں کے سلجھا دینے کا منصوبہ تو میرے خیال میں محض ایک "جوش جنوں" کے مظاہرے کے سوا اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ اور نہ کوئی قطعی اور "آخری" معیار و نظریۂ تنقید محض "شوق فضول و جرأت رندانہ" سے زیادہ وقیع یا معتبر ہاں بعض اُلجھنوں کے سلجھانے اور بعض گرہوں کے ڈھیلا کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ یعنی اس طرح کی محدود اور سنبھلی ہوئی کوشش کم و بیش بار آور ہو سکتی ہے۔ میں نے اپنی بساط بھر بعض گرہیں کھولنے کی کوشش کی ہے مجھے امید ہے کہ کوششیں رائیگاں نہیں گئیں۔ اور پڑھنے کی زحمت گوارا کرنے والا گرہوں کو بالکل جوں کی توں نہیں پائے گا۔ کتاب کے مطالعہ کے بعد ادب کے بعض مسائل کی گرفت ڈھیلی تو ہو جائے گی۔ بعض تاریک مقامات روشن تو ہو جائیں گے۔ بعض نقطے ہاتھ آ جائیں گے اور گرہ کشائی کیلئے کچھ مفید معلومات فراہم ہو جائیں گی۔

تیسری کڑی کو دوسری سے وہی نسبت ہے جو دوسری کو پہلی سے ہے یعنی جس طرح پہلی کے وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کے لئے ایک جزو انتخاب کر لیا گیا تھا؛ تمام فنون لطیفہ میں فن ادب، اسی طرح پھر دوسری کے

وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کے لئے اس کا ایک جزو انتخاب کر لیا گیا ہے۔ تمام اصناف ادب میں شاعری۔ اور جس طرح پہلی میں بیان کئے ہوئے نظریات و اصول گویا دوسری کے مقدمات اور خاکے ہیں اسی طرح دوسری میں جو نظریات و اصول بیان کئے گئے ہیں اور معیار و مقیاس قائم کئے گئے ہیں وہ گویا وہ مقدمات اور خاکے ہیں جن کو ذہن میں رکھ کر بعض شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ یہ مطالعے دراصل شعرا کے نہیں بلکہ چند عنوانات کے ہیں۔ اصل مقصود ان عنوانات کا مطالعہ ہے۔ اور نام محض اس ضمن میں آئے ہیں کہ بعض شعرا کی ذات و کلام کسی مخصوص عنوان کی خاص طور پر تمثیل بردار رہے ہیں۔ عنوان کی تمثیل داری کی وجہ سے منتخب ہو جانے کے بعد ان کی ذات کی وہ لگتی ہوئی خصوصیات بھی بیان کر دی گئی ہیں جو ان کے تمثیل بردار ہو جانے کی ذمہ دار ہیں۔ ذات سے مراد ذات کا صرف وہ پہلو ہے جو کلام سے ماخوذ ہو سکے یعنی جیسی وہ کلام کے آئینہ میں منعکس ہے۔ یہ مخصوص عنوانات کے سلسلے میں تذکرہ نما سوانحی تفصیلات میں پڑ جانے کا متقاضی نہیں۔ اور بسا اوقات آئینہ کا عکس اور سوانحی حقیقت جداگانہ ہوتی ہے۔ قطعی بے تعصبی تو ایک عنقا ہے جس کا وہم صرف ناخود شناس دماغوں میں اپنے وجود کا یقین ابھار دیتا ہے۔ تعقل و فکر حاکم اور قالب گر نہیں۔ بلکہ محکوم اور سانچے میں ڈھلی ہوئی ایک قدر ہے۔ وہ چھپی ہوئی خواہشات اور تحت الشعوری تقاضوں پر متصرف نہیں ہوتی، ان کو اپنے سانچے میں نہیں ڈھالتی

بلکہ خود ان کے صرف میں آجاتی ہے اور ان کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔ وہ فنکار نہیں بلکہ آلہ اور اوزار ہے جس کو دبی ہوئی خواہشیں اور لاشعوری تقاضے اپنے اغراض و مقاصد کے حصول کے لیے صرف میں در لاتے ہیں۔ نقد و نظر میں ناقد کے داخلی رجحانات دخیل ہو ہی جاتے ہیں۔ ذاتی مذاق اپنے مذاق کے رنگ چن چن کر لگا ہی دیتا ہے۔ ہاں بغیر بے تعصبی کا نعرہ ابھرے ہوئے یعنی بغیر قطعی بے تعصبی کا دعویٰ کئے ہوئے ایک حتی النقد و رحقیقی اور خارجی معیار و مقیاس مقرر کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ جو خود کوشش کرنے والے کے مزاج کے توازن کی نسبت سے کم و بیش متوازن ہو گا۔ کوشش کی کامیابی ناکامیابی کا میں فیصلہ نہیں کر سکتا۔ یہ آپ کی ذمہ داری ہے۔ میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ میں نے کیا کام سر انجام دینے کی کوشش کی ہے۔

فنون لطیفہ اور جمالیات میں فنکاری اور جمالیات کے بعض عام تصورات و نظریات بیان کئے ہیں۔ دوسری کڑی میں ان تصورات و نظریات کی روشنی میں ادب کے بعض بنیادی مسائل کا مطالعہ ہے اور اس کی صنفی خصوصیات اور داخلی تقاضوں کے اعتبار سے عام کو خاص پر منطبق کیا گیا ہے۔ اور نقد و نظر کے کچھ معیار و مقیاس مقرر کئے ہیں۔ تیسری میں اس معیار و مقیاس کو چیدہ

چیدہ شعراء کے تولنے اور پرکھنے میں استعمال کئے ہیں۔ جہاں تک ممکن ہے تینوں کو علیحدہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور مشترکہ تصورات و نظریات کو مختصراً دہرا دیئے ہیں۔

فن - فنکار - اور "عمل"

جوشؔ کا ایک طائرانہ مطالعہ

بلا خوف تردید تو خیر نہیں مگر محض تھوڑے خوف تردید کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ جوشؔ اس وقت ہندوستان کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ خود مجھے یہ کہنے میں قطعی تامل نہیں اور میرا قیاس ہے کہ اختلاف کرنے والوں کی تعداد انگلیوں پر شمار کئے جانے کی حد سے زیادہ نہیں۔ اور شائد انگلستان میں بھی شیکسپیر کے سر سے تاج اولیت اچکنے والوں کی تعداد اس سے کم نہ ہوگی۔

کسی فنکار یا "عمل" کی اضافی قدر مقرر کرنا جمالیات کا ایک مسئلہ ہے۔ اور جمالیات میں قطعیت ناممکن ہے۔ جمیل سے جمیل فنکاری کا "عمل" بھی بعض مذاقوں کو مکمل آسودگی بخشنے میں ناکام رہ سکتا ہے۔ اور ناکام رہا ہے۔ فیڈیاس کا بت۔ رفائیل کی تصویر۔ اور انیجلو کی عمارت بلا استثنیٰ ہر شخص کو لذت تام نہیں بخشتے۔ مگر جو "عمل" ہزار میں نو سو ننانوے طبیعتوں کو لذت تام بخش سکے اور صرف ایک آدھ فی صدی انوکھی طبیعتوں کو مطبوع خاطر نہ ہو اُس کو تکمیل فن کی بہترین مثالوں میں قرار دیا جائے گا۔ اور ایسا قرار دینا حق بجانب ہوگا۔

دوسرے یہ کہ ضعیف و ناتواں انسان کی تو کیا خود دست قضا کی فنکاریاں بھی عیوب سے سراسر مبرا اور منزہ نہیں۔ مثلاً خود انسان فطرت کی کارسازی کا

آخری اور حیرت انگیز نمونہ ہونے کے باوجود عیبوں خامیوں اور ناتمامیوں کا پتلا ہے۔
پہاڑ کی تہیں اور سمندر کی سطحیں قدرت کی نامکمل مخلوقات کے آثار سے بھری پڑی ہیں۔
مگر "عمل" میں عیبوں خامیوں اور خرابیوں کے باوجود ہم قدرت کو ایک
کامل فنکار مانتے ہیں۔ اسی طرح فن انسانی کے محیر العقول نمونے پارتھنن الحمرا۔
سینٹ پیٹرس۔ اور تاج محل فنی عیبوں اور خامیوں سے تمام تر پاک نہیں۔
مگر ہم انہیں باوجود ان عیوب اور نقائص کے فن کی نمود اور فنکار کے "عمل" کی
نادر مثالیں سمجھتے ہیں۔

مونالزا کی تصویر اور ویٹکن کی چھتوں کی شکلوں کی تعریف کرنے کے ہرگز یہ
معنی نہیں کہ ہمکو ان کے نقائص اور خامیوں کا احساس نہیں۔ اور نہ اُن کے
سراہنے سے انکا انکار لازم آتا ہے۔ اور نہ محض ان کی موجودگی سے یہ "عمل" تمام تر
خوبیوں سے مبرا ہو جاتے ہیں۔ عیب خوبیوں کو مٹا نہیں دیتا۔

ایک بڑے فنکار کے جذبات اور متخیلہ کی کیفیت بالکل سمندر کی سی ہوتی
ہے۔ وہی بے کرانی۔ وہی عمق۔ وہی تموج۔ اور پھر وہی بے کران ہونے کے
ساتھ ساتھ سواحل میں محیط ہونا عمیق ہونے کے ساتھ گہرائی میں ناہموار ہونا اور
موجزن ہونے کے باوجود کبھی مد اور کبھی جزر۔ سمندروں کی بے پہنائی اور عمق کے
اسباب ہنوز انسان کے علم سے محجوب ہیں۔ ہماری کاوشیں صرف پہنا اور عمق
کی حدود دریافت کر سکیں ہیں۔ اسباب نہیں۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ بحر ظلمات کیوں
اتنا وسیع ہے۔ یا کیوں بحر کاہل وسعت اور عمق میں اوس سے یہ مراتب کہیں زیادہ
ہے۔ ہمیں صرف اس بات کا علم ہے کہ ایسا ہے۔ اپنی اس لاعلمی کو ہم فطرت کی

"حکمت" اور "رموز" کی طرف منسوب کر کے ایک گونہ سبکدوش اور مطمئن ہو جاتے ہیں۔ جوش کی نظر کی عمق، مشاہدے کی وسعت، اور جذبات کی شدت کی وجہ ہم نہیں کہہ سکتے، ہمیں صرف اس کا احساس ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اُن کا تجربہ وسیع، نظریں غائر اور کوائف شدید ہیں۔ گو بد قسمتی سے سطحی سبک اور غیر متعلق اجزا کی غیر خوش آیند آمیزش بقدر نمک سے بہت زیادہ ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان میں کس حد تک ہمواری یا ناہمواری یا یگانگی اور بے گانگی ہے۔ اور کہاں پر ان کی حد کیا ہے۔ یا یہ کہ میر، سودا، غالب اور اقبال کے مقابلے میں کیا مناسبت رکھتی ہے۔ مگر ان کا تجربہ کیوں ذوق سے وسیع ہے یا کیوں وسعت میں اقبال سے کم پلہ ہے حدود علم سے پرے کی باتیں ہیں۔ یا کم از کم دنیائے نقد و نظر سے پرے ہیں۔

فنکاروں یا فنکاری کے عملوں کو سمجھنے اور اُن کی قدر و مدارج کا اندازہ لگانے کے لئے بالعموم چار یا پانچ موٹے موٹے عنوانات کے تحت مطالعہ کرتے ہیں۔ ان میں تین غیر مادی ہیں۔ اور ایک مادے سے وابستہ۔ پہلے تینوں کو داخلی بھی اس معنی میں کہہ سکتے ہیں کہ وہ فنکار کے دل و دماغ اور اُن کے کوائف سے متعلق ہیں۔ اور نامحسوس اس معنی میں کہ وہ کسی غیر کے لئے ہویدا ئی نہیں۔ بقیہ چوتھا محسوس اور خارجی اس معنی میں کہا جا سکتا ہے کہ فنکار کا دلی اور دماغی کیف اسی پیکر میں دل اور دماغ کی محجوب دنیا سے باہر نکل آتا ہے۔ غیر کے لئے محجوب نہیں رہتا اور ایک ہیأت اور صورت قبول کر کے بر سر منظر آجاتا ہے۔ یہ اُس وسیلے سے متعلق ہوتا ہے جو فنکار نے اپنی فنکاری کے لئے انتخاب کیا ہو۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ کسی محض داخلی "کیف" کو کسی خارجی "پیکر" میں مبدل اور منتقل کر دینے کیلئے

یعنے اک دلی تاثر اور احساس کو ایک محسوس ہیأت میں ظاہر کر دینے کیلئے فنکار کسی مادی وسیلے کے توسط کا محتاج ہوگا۔ یہ وسیلے فنکار کے فن کے اعتبار سے مختلف ہیں مثلاً خطوط۔ روشنی۔ سنگ۔ رنگ۔ آواز۔ حرکت اور الفاظ وغیرہ وغیرہ۔ مگر ہر وسیلہ ہر قسم کے تاثر۔ احساس اور کیفیت کے اظہار اور بیان کیلئے یکساں موزوں نہیں۔ الفاظ شکل و صورت کو اُس طرح محسوس نہیں بنا دے سکتے جیسے نقاش کا دھات اور پتھر۔ الفاظ رنگینی کے لطف کو اتنا واضح اور اوجاگر نہیں کر دے سکتے جتنا مصور کی لکیریں اور رنگ مگر شاعر کا وسیلہ بس لفظ ہی ہے۔ اوس کو اسی وسیلے میں اپنے سارے کوائف اور احساسات کو ظاہر کرنا ہے۔ وہ الفاظ ہی کا کاری گر ہے۔ بلکہ جادوگر ہے۔ دل کے جذبات و کوائف۔ اجسام کا حسن شکل۔ اور دنیائے رنگ و بو کی رنگینی اور لطافت لفظی تصویریں بنکر ایک دلکش صورت اور لباس میں نظروں کے سامنے آجاتی ہیں۔ غرض ہر فنی عمل کسی داخلی کیف کا ایک مظہر ہے۔ اور ہر فنکار کا داخلی کیف اُس کے عمل سے مترشح ہوتا رہتا ہے۔ مثلاً اُس کی حسرت، ارمان، تحیر، استعجاب، نفرت یا احتقار وغیرہ۔ عملوں اور فنکاروں کے مطالعہ کے عنوانات عملوں اور فنکاروں کے اسی ربط سے ماخوذ ہیں۔ مطالعہ کے ان عنوانات کی علی حسب مراتب کوئی ترتیب نہیں کی جا سکتی۔ آپ چاہے جیسے مرتب کر لیں۔ ہر ترتیب محض مرتب کے مذاق کی آئینہ دار ہوگی۔ مگر عنوانات بالعموم حسب ذیل ہوتے ہیں۔

(۱) جذبات، کوائف اور احساس کی شدت اور صحت۔

(۲) تخیل کی پرواز اور اُس کو زیر عنان رکھنے کی صلاحیت۔

(۳) مشاہدے اور تجربے کی وسعت اور نظر کی عمق ۔
(۴) احساس و کوائف کو دل اور دماغ کی نامحسوس دنیا سے کسی مجوزہ پیکر میں منتقل کر دینے کی قدرت یعنی ٹکنیک ۔

ناقدینِ فن اور فلسوفیانِ جمالیات ان مختلف اجزا کی اضافی اہمیت کے بارے میں متفق نہیں ۔ تقریباً ہر کے نام لیوا موجود ہیں ۔ بعضے خارجی اور عملی یعنی چوتھے کو سب سے اہم قرار دیتے ہیں ۔ اور بعضے داخلی یعنی پہلے یا دوسرے کو تنقیدی مطالعہ کی آخری کڑیاں ہیں اور جیسا کہ اوپر کہا گیا آخری قدروں کے متعلق کوئی قطعی حکم نہیں لگایا جا سکتا ۔ کوئی قاطع الحجت عنصر ہنوز دریافت نہ ہو سکا اور جب تک یہ دریافت نہ ہولے اس مقام پر پہونچکر بحثیں ناتمام رہ جائینگی ۔ مگر فی زمانہ رایوں کا غلبہ چوتھے جزو کو اوروں سے زیادہ اہمیت دینے کے خلاف ہے ۔ اور انھیں کو محض افادی فن اور فنِ لطیف کے مابین فصل قرار دیتا ہے یعنی یہ بالکل ممکن ہے کہ باوجود وسیلے پر کامل قدرت کے "عمل" لطافت کی منزل کو نہ پہونچے اس منزل پر پہونچنے کیلئے احساس کی شدت اور تخیل کی "عناں گشیدہ" بلند پروازی ضروری ہے ۔ راقم الحروف کا رجحان بھی اکثریت کے ساتھ ہے ۔ اور کسی نقاد کو بھی اپنی تنقید میں ذاتی رجحانات سے قطعی بے لاگ ہو جانے پر کامل قدرت نہیں ۔ پھر بھی جو نقاد جس حد تک بے لاگ ہونے پر قادر ہے اُسی حد تک وہ کامیابی سے قریب تر ہے ۔

جوشؔ کے مشاہدوں اور تجربوں کی وسعت اُن کے "عملوں" کے عنوانات اور موضوعات سے ظاہر ہے ۔ آپ زمین و آسمان اور جو کچھ اُن کے

درمیان ہے۔ اُن پر اک نظر دوڑائیں اور دیکھیں کہ جوش کا دستِ دام افگن کتنوں
کو زیرِ دام کر سکا ہے۔ آفتاب اور ماہتاب اور برشکال تو "صیدِ زبوں" ہیں
اور ہر ادنیٰ شکاری کے دام میں پڑ جانے پر آمادہ۔ مگر آپ جوش کے عنوانات
کی فہرست بنا کر دیکھیں کہ شاعر کے مشاہدے نے کن کن نامانوس چیزوں سے
آپ کو روشناس کر دیا ہے اور اگر مطالعہ میں مزید وقت صرف کرنا ہو تو
بعض مانوس موضوعات پر نظمیں پڑھ کر غور کریں کہ اون کی نظروں نے کیا
کچھ دیکھ لیا ہے جو اوروں کی نظر سے اوجھل رہا۔ مشاہدے کی وسعت
تجربے کی کثرت اور نظر کی عمق کا یہی مفہوم ہے کہ فنکار نے عالمِ اجسام اور عالمِ خیال
کی لاکھوں کروروں ممکن باتوں میں سے کن کن کو پایا کس کے کون سے رخ کو دیکھ پایا۔
ہے۔ آپ جوش کے عنوانات کی کثرت اور تنوع دیکھ کر خود فیصلہ کر لیں گے کہ اس
اعتبار سے اُن کا اردو شعرا کی صف میں کہاں پر مقام ہے۔

اقبال نے غالب پر نظم لکھتے ہوئے ایک شعر یوں لکھا ہے۔

فکرِ انسان پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

یہ شعر کوئی دوسرا خود اقبال کے بارے میں بھی لکھ سکتا ہے اور بعض بعض
مواقع ذہن میں رکھ کر میں سودا اور جوش کے حق میں بھی دہراتا ہوں۔ ان چاروں کے مرغ
تخیل کی پرواز دیکھتے وقت نظریں مرغِ مست پرواز سے لگی رہتی ہیں اور وہ آہستہ
آہستہ فضا کی بلندیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ کاش گھوڑ دوڑ کے امپائروں سا
نقادِ ادب کے پاس بھی کوئی کیمرہ ہوتا اور ان پرندوں کا "فوٹو فنش" ممکن ہوتا۔
(فوٹو فنش گھوڑ دوڑ کی اصطلاح میں اوس حالت سے عبارت ہے جب چند گھوڑے

خطِ اختتام پر اسی طرح پہونچیں کہ باصرہ بھی فیصلہ نہ کر سکے کہ آیا ان گھوڑوں میں کسی کے محض تھوتھن کا کوئی حصہ بال برابر بھی آگے یا پیچھے ہے یا نہیں۔ بہت تیز رفتار کیمروں سے اس حالت کی تصویریں لے لیتے ہیں اور ان تصویروں کا فہم بغور مطالعہ کرکے اس فیصلے پر پہونچتے ہیں کہ کون سے گھوڑے کو آگے قرار دیا جائے)۔

گو مطلق بلندی کی حد میں امتیاز مشکل ہو مگر یہ فیصلہ چنداں مشکل نہیں کہ اوسط کی منزلیں کلام میں کس تناسب سے ملے ہیں۔ کثرتِ مطالعہ سے اسکا فیصلہ ممکن ہے۔ مثلاً گو میر کے یہاں بھی اشعار اس منزل کے ہیں مگر اس منزل کے اشعار کا تناسب پست اشعار کے مقابلے میں اس قدر کم ہے کہ حیرت ہوتی ہے کہ جو ذہن اس مقام تک پہونچ سکتا تھا وہ کیسے اس قدر نیچے اتر آنے پر راضی ہو جاتا تھا۔ پستی تک نہ پہونچ جانے کی بہترین مثال غالب ہیں۔ اقبال ہیں۔ اور راسخ بھی۔ ناہمواریاں تینوں کے کلام میں ہیں پست مقامات تینوں کے کلام میں ہیں۔ مگر تینوں میں کسی کے کلام میں ایسے مقامات کی میر کی طرح فراوانی نہیں۔ جوش بین بین ہیں مگر پستی سے درگذر ایک فرضی مضمون آفرینی اور انوکھی بلندی کی تلاش ہیں، تقریباً تمام اردو شعرا نے بلا استثنیٰ شعریت سے معرا اشعار نما ایک چیز بنائی ہے۔ نہ غالب اس سے قطعی بری ہیں اور نہ اقبال۔ ہاں پست کی طرح اس طرح کے اشعار بھی اُن دونوں کے یہاں اوروں سے نسبتاً کم ہیں۔ جوش کے یہاں بھی ایسا بہت زیادہ نہیں۔ مگر غالب اور اقبال سا کم بھی نہیں۔ مگر اس کمی کا ازالہ جوش نظموں میں تاثیر متعلق اشعار کی فراوانی سے کر دیتے ہیں۔

جہاں تخییل کی پرواز ضروری ہے وہاں متخیلہ کو زیر عنان رکھنے کی صلاحیت

بھی فنکار کیلئے از حد ضروری ہے حقیقت تو یہ ہے کہ یہ صلاحیت خود پرواز تخیل کی بلند ترین منزل ہے۔ جب متخیلہ زور آور ہوتا ہے تو فنکار ایک سیل تخیل میں پڑجاتا ہے۔ جس کا متخیلہ باوجود زبردست ہونے کے ہمہ گیر نہیں ہوتا وہ اس سیل میں خس و خاشاک سا بہہ جاتا ہے۔ جیسے ناسخ اور مومن۔ اور جس کا متخیلہ ہمہ گیر ہوتا ہے وہ اپنے اس بہے جانے کو محسوس کر لیتا ہے اور اپنے کو تھام لیتا ہے۔ یہ صلاحیت سب سے زیادہ غالب میں تھی جوش اور اقبال زور تخیل کے اس مقام پر تو ہیں کہ ایک سیل تخیل رواں کر سکیں مگر اس سیل میں خود ان کے نوح بنجانے کا سراغ نہیں ملتا۔

ادنیٰ درجے کے شاعر یا متشاعر کے لئے تو نہیں مگر بڑے فنکار یا شاعر جیسے اقبال۔ غالب۔ سودا۔ اور جوش وغیرہ کیلئے جذبات کی صحت کا دقیق مسئلہ حقیقتاً یہیں پر شروع ہوتا ہے یعنی جب طبیعت جوش پر ہوتی ہے اور تخیل موجیں مارنے لگتا ہے تو اس تموج پر قدرت نہ رکھنے کی وجہ سے وہ بہت سی ایسی باتیں یا باتوں کو ایسے انداز سے کہنے لگتے ہیں جو محض اس جوش کا جھاگ ہیں۔ یا اس سمندر کا حباب۔ متخیلہ تصورات کا ایک عالم سامنے لاکھڑا کر دیتا ہے۔ بادل سے چلے آتے ہیں مضمون مرے آگے" کی مصداق ہو جاتی ہے۔ ذہن خیالات کے سلسلوں میں منہمک ہو جاتا ہے "حدیث دلکش و افسانہ از افسانہ می خیزد۔" کی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے۔ مرکزی جذبات و کیفیات کی طرف سے ذہن ہٹ جاتا ہے۔ اصلی جذبات ڈھیلے پڑجاتے ہیں۔ ملتی جلتی باتیں ذہن میں آنے لگتی ہیں۔ رفتہ رفتہ یہ غیر متعلق خیالات ذہن پر حاوی اور ساری

ہو جاتے ہیں۔ اور شاعر کہاں سے کہاں پہونچ جاتا ہے۔ ورنہ جذبات کی
شدت کے عالم میں غیر متعلق اور مصنوعی باتیں متخیلہ میں آ ہی نہیں سکتیں اور
"وہ وادیٔ خیال" سے گذر ہی نہیں سکتیں۔ مصنوعی اور غیر متعلق باتوں کا
وجود شدت جذبات کے فقدان یا کم از کم ضعف کا ثبوت ہے۔ اور یہ مقام
بڑے فنکاروں میں خود زور تخیل کی شدت سے پیدا ہوتا ہے۔ فنکار سیل تخیل
کے آگے بے بس ہو کر صحت سے دور بہہ جاتا ہے۔ مگر صحت سے دور پڑ جانے
کی یہ منزل اور اُس کی یہ وجہ صرف بڑے فنکاروں تک محدود ہے۔ معمولی فنکاروں
کی صحت سے دور پڑ جانے کی وجہیں بالکل اور ہوتی ہیں جن کا میرے موجودہ
موضوع سے کوئی واسطہ نہیں۔ جوش اور اقبال دونوں میں ایسے مقامات بکثرت موجود ہیں۔
یہ مقامات بالذات لطف سے خالی نہیں۔ بلکہ نسبتاً اوقات محض "حسن"
بیان کے اعتبار سے بھی زیادہ دل کش ہیں۔ اور اگر تخیل کی تگ و پو پر سے "عنان
کشیدہ" رہنے کی قید اٹھا دی جائے تو توسن تخیل ہمیں یہ زیادہ جوش
میں بھی نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی بات محض لطف بیان کیلئے بنائی ہی
جاتی اسکے بیان میں "حسن" زیادہ پیدا کیا جا سکتا ہے۔ بہ نسبت اُس بیان
کے کہ جس میں کوئی حقیقی نفسیاتی کیفیت مقدم ہے اور بیان صرف اسکا بیان۔
مگر حسن بیان گو دراصل اور زیادہ تر متخیلہ کی پیداوار ہے اپنی نمود کے لئے
وسیلے سے اس قدر متعلق ہے کہ بعضوں نے اسکو وسیلے ہی سے متعلق سمجھ رکھا
ہے۔ میں حسن بیان اور متخیلہ کے رشتے کی طرف یہاں پر اتنا اشارہ کر دینے
کے بعد پھر کچھ اور باتیں اُس سلسلے میں عرض کروں گا۔ سر دست صرف

یہ کہنا مقصود ہے کہ بڑے فنکاروں میں گاہے زورِ تخیل بے راہ ہو کر موضوع سے غیر متعلق راہیں اختیار کر لیتا ہے جن میں سے بعض بذاتِ خاص پُرلطف بھی ہو سکتی ہیں۔ اسی طرح کا جزو یہ کہ قوت باعثِ لطف و انشراح بھی ہوتا ہے اور باعثِ پراگندگی و بے لطفی بھی یعنی صوری طور پر جاذبِ نظر اور معنوی حیثیت سے مکروہ۔ بظاہر دلکشی، بباطن متعفن مثل اس عورت کے جس میں فنکارِ فطرت نے حسنِ صورت اور قبحِ سیرت یکجا کر دیے ہوں۔ مختصر یہ کہ زورِ تخیل پر لگام نہ رکھنے کی صلاحیت بسا اوقات پہلے جزو یعنی صحت جذبات پر متصرف ہو جاتی ہے۔

اکثر نقاد نے شدتِ جذبات و احساس ہی کو جانِ فنکاری مانا ہے۔ چنانچہ میر کی عظمت اور مقبولیت کا یہی راز ہے۔ اور مائیکل انجیلو کو بھی یہی چیز مصوروں اور نقاشوں میں اس قدر ممتاز کر دیتی ہے۔ غالب کے بھی جذبات شدید ہیں۔ اور حافظ اس حیثیت سے عدیم المثال ہیں۔ اقبال آخر میں اس حد تک جذبات کے بندے ہو گئے کہ شاعری سے بے نیاز ہو کر پیغمبری کرنے لگے۔ جوش بھی شدت کے ساتھ محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ مگر جوش بہت زود مشتعل ہیں۔ ان کا مزاج بہت ذکی ہے۔ یہ ذکی الحسی ایک طرف تو اُن کو اپنے قریبی اور فوری ماحول سے بہت زیادہ باندھ دیتی ہے اور دوسری طرف بیان میں زور پیدا کر دیتی ہے۔ ذکی الحس اور زود مشتعل شخص ماحول سے بے خبر نہیں رہ سکتا۔ ذرا ذرا سی بات اس کیلئے کانٹا یا پھول بن جاتی ہے۔ نسیمِ سحر کا ہر جھونکا اور ہر حوادث

کی ہر موج اُسکی حساس طبیعت پر اپنا نقش بنا ڈالتی ہے۔ جوش اپنے
ماحول اپنے ملک اپنے ابنائے زماں کے ترجمان ہیں۔ اور اس بات پر ہم فخر ہیں۔ مگر
ذکی الحسی ایک تاریک پہلو بھی رکھتی ہے۔ وہ جوش کو بہت سے ایسے موضوعات سے
بھی الجھا دیتی ہے جو کوئی دائمی قدر نہیں رکھتے اور جو محض عارضی اور وقتی ہونے
کی وجہ سے حقیقتاً قابل اعتنا نہیں۔ ان وقتی موضوعات میں کوئی ایسا ابدی
عنصر مضمر نہیں جسکی قدر لافانی ہو۔ ذکی الحسی قدروں کی تنقید نہیں کرتی۔ قدروں
کا توازن نہیں کرتی۔ اون کے مراتب نہیں پہچانتی۔ جوش کے کلام میں ایسا حصہ
بھی بہت کافی ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس طرح کی قدر شناسی شاعری کا جزو نہیں
یہ ایک حد تک درست ہے مگر ایک حد ہی تک۔ دوسرے یہ کہ اس طرح کے
اشعار گو وہ فی زمانہ بے قدر نہوں مگر بہت جلد بے قدر ہو جانے والے ہیں کیونکہ
جس پس منظر میں یہ نمایاں ہو سکتے ہیں وہ بالکل نقش بر آب اور زود زوال ہے۔
ان کی بنیاد کسی گہری اساس تک پہونچتی اور یہ کسی ابدی، البسیط، عام، دور رس
اور آفاقی قدر سے مملو نہیں جو ان کو پائیداری اور دوام بخش دے۔ اور آپ
دیکھ چکے ہیں کہ ابدی، آفاقی جاوداں، عام اور سدا بہار قدروں تک رسا
ہو جانا فنکار کے کمالات میں ہے۔ اور کلام کے حسن وقبح کا ایک معیار یہ بھی ہے۔
جوش کے کلام کا خاصہ حصہ لافانی ہے۔ اور وہ اس کی مقدار کو اور بڑھا سکتے
تھے۔ مگر وہ اپنی زود مشتعلی۔ زور تخیل اور شاید اقبال کی تتبع میں اپنے "دین"
یعنی انقلاب کے "پیغمبری" کے شکار ہو گئے ہیں۔

من حیث ایک بڑے فنکار کے جوش کی سب سے بڑی خرابی سنجیدگی متانت

اور توازن کی کمی اور تخیل کی ناہمہ گیری ہے۔ وہ اکثر آدھی گگری کی طرح چھلکتے ہیں۔ اُن میں گہرے دریا کا خاموش جوش نہیں۔ وہ بہت اکثر شاعر سے خطیب ہو جاتے ہیں۔ اور خطیب بھی ایسا جو بپھرا ہوا ہو اور جوش میں بے قابو ہو رہا ہو۔ ان کا تخیل زوردار ہونے کے ساتھ ہمہ گیر نہیں۔ یعنی اُن کے تخیل میں یہ قدرت نہیں کہ "عمل" کے صرف اجزا کو نہیں۔ اک اک جزو کو فرداً فرداً الگ نہیں بلکہ بیک نظر سارے عمل کو دیکھ رہا ہو۔ اون کا بہت زیادہ "عمل" درحقیقت کوئی مکمل عمل ہی نہیں ہوتا بلکہ چند اجزا کا یونہی سا اٹکا ہوا ایک انبار ہوتا ہے جس میں نامربوطی اور ناپیوستگی کے علاوہ توازن و تناسب کا بھی کوئی لحاظ نہیں ہوتا۔

جوش زیادہ تر غزلیں کہتے ہیں، گو وہ "سمجھتے" ہیں کہ نظمیں کہتے ہیں۔

"الاعمال بالنیات" کی حدیث فنون لطیفہ اور تنقید میں مستند نہیں۔ ہم فنکار کے "عمل" کو "نیت" کی میزان پر نہیں تولتے۔ بلکہ خود "عمل" کی ہیات اور خصوصیات کے باٹ پر۔ "نظم" کیلئے ایک ریڑھ کی ضرورت ہے جس کے بل پر وہ کھڑی ہو سکے۔ جوش کی بہت زیادہ "نظموں" میں یہ ریڑھ ہی غائب ہوتی ہے۔ اس وجہ سے وہ اس حیثیت سے کھڑی نہیں ہو سکتی۔ یہ ریڑھ فنون لطیفہ کے عملوں میں ایک شدید گہرے اثر، اک واحد ذہنی اور جذباتی حالت، اور ایک مکمل ذہنی تجربے کی صورت میں ہوتی ہے۔ اُس میں ایک واحد جذبہ، کیف اور اثر ہوتا ہے جو سارے عمل میں روح کی طرح رواں دواں ہوتا ہے۔ گویا سارا عمل اسی روح کا ایک جسم ہوتا ہے۔ جوش کی زیادہ تر نظموں میں ایسا کوئی عنصر نہیں ہوتا۔ اُس کے اجزا کسی واحد تاثر اور کیف کے حامل نہیں ہوتے

بلکہ الگ الگ ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے اوس کے مطالعہ کے بعد کوئی خاص مقررہ تاثر دل میں نہیں ابھرتا۔ یہ عیوب جوش کے عمل میں دو تین وجہوں سے پیدا ہو جاتے ہیں۔ اولاً اُن کی زود مشتعلی کی وجہ سے۔ دوسرے تخیل کو زیرِ عنان نہ رکھنے کی قدرت کی وجہ سے اُس کے بے مہار ہو جانے سے۔ اور تیسرے تعمیر اور تخلیق کی قوت کی ناہمہ گیری کی وجہ سے۔ یا جی چاہے اس کو تخیل ہی کی ناہمہ گیری کہیئے۔ وہ زود مشتعل ہونے کی وجہ سے بہت سی ایسی باتوں سے مشتعل ہو جاتے ہیں جن کے بیان کو ایک رباعی یا چار یا پانچ اشعار کا قطعہ کافی ہوتا یعنی کیفیت اتنی مختصر ہوتی ہے کہ اس سے زیادہ بسیط بیان کی متحمل نہیں۔ مگر طبیعت کی سیلانی اور تخیل کی زرخیزی طوالت پر مجبور کرتی ہے۔ اور وہ باتوں کو مختلف تشبیہوں اور استعاروں میں تکرار در تکرار دوہرا کر دکھا کر بے لطف بنا دیتے ہیں۔ ایک ہی بات کو دس تشبیہوں اور استعاروں میں کہنے سے "بات" کا اثر مطلق نہیں بڑھتا۔ بات کا جو اثر ہونا تھا وہ تو پہلے ہی بار کہنے سے ہو چکا۔ تکرار سے صرف بے لطفی پیدا ہوتی ہے اور طبیعت اکتانے لگتی ہے۔ اور بعض دفعہ یہ ہوتا ہے کہ خود فنکار ہی کے دل پر کوئی معین اور صاف اثر ہی نہیں ابھرتا۔ تعمیر اور تخلیق کی قوت پر یہ روشن ہی نہیں ہوتا کہ آخر وہ چاہتی کیا ہے کیسی تاثیر اور کیف سے خود معمور ہے اور کیا اثر اور کیفیت پڑھنے والے یا سننے والے میں ابھارنا یا پیدا کرنا چاہتی ہے کوئی سرخی قائم کر کے اس پر متفرق قسم کے شعر پر شعر ہوئے جاتے ہیں جن میں باہم کوئی ربط اور لگاؤ نہیں۔ جن میں تقریباً کوئی تنظیم ترتیب اور تدریج نہیں کسی نقطۂ آغاز سے

کسی مجوزہ منزل تک کوچ بہ کوچ سفر نہیں۔ اشعار بذات خاص اچھے ہوتے ہیں۔ بیان حسین ہوتا ہے۔ تشبیہہ اور استعارے لطیف اور بعض دفعہ نادر ہوتے ہیں۔ مگر بے اثر۔ ایک مصرف کے الٹے تلٹے پھیکے ہوئے محض دکھاوے کے لئے ایک مغرور خود نما کے جسم پر لادے ہوئے۔ وہ ذہن کو کسی خاص راہ پر نہیں لگاتے اور اُس کی کسی منزل مقصود کی طرف رہنمائی نہیں کرتے۔ اور بعض دفعہ یہ ہوتا ہے کہ تخیل کی ناہمہ گیری یہ نہیں دیکھ پاتی کہ بات غیر متعلق اور تقریباً بے ربط ہو رہی ہے۔ اور جوش مستانہ طے کردہ ہوں وہ وادیٔ خیال "گنگناتے ہوئے آگے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔" "نظم" کیلئے شاعر کے دل اور دماغ پر ایک معین اثر اور کیف طاری ہونا چاہیئے اور سارے اشعار کو اسی کا بیان اور اظہار ہونا چاہیئے۔ جوش بس ایک موضوع لے لیتے ہیں اور اُس پر بیس پچیس تیس منفرد اشعار کہہ ڈالتے ہیں۔ حالانکہ نظم کو بھی ایک مصور کی تصویر یا نقاش کے بت کی طرح تعمیر کرنا چاہیئے جس میں فنکار کے قلم کی جنبش اور تیشہ کی ضرب رفتہ رفتہ ایک معین مقرر اور مجوزہ صورت قبول کرتی چلی جاتی ہے اور قلم کی ہر جنبش اور تیشہ کی ہر ضرب کے ساتھ متخیلہ شکل زیادہ اور زیادہ اجاگر اور نمایاں ہوتی جاتی ہے۔

کوئی مشاہدہ، اُس سے ابھرا ہوا کوئی کیف، اور متخیلہ کی اس کیف کے "اظہار" کیلئے کوئی مجوزہ ہیئت، کے علاوہ ایک شے اور ہے جو اک "متصورہ" کو فنکاری کا ایک "عمل" یعنی تصویر، بت یا شعر بنا دیتی ہے۔ یہ شے فنکار کی اپنے مخصوص وسیلے پر قدرت یعنی اُس کی فنی مہارت ہے۔ ہر فنکار

کو ایک نہ ایک واسطے اور ذریعے کی مجبوری ہے۔ سنگتراش کو پتھر اور دھات کی، نقاش کو، رنگ کی مصور کو۔ اور لفظ کی ادیب، شاعر اور خطیب کو۔ اور یہ وسائل اور ذریعے اپنی ذاتی خصوصیات اور مادی خواص سے معرا نہیں۔ ہر ذریعہ اپنی اپنی کچھ خصوصیات رکھتا ہے۔ یہ مادی عوارض و خصوصیات عمل میں دخیل ہوتے ہیں۔ جیسا کہ کہیں اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے بعض مادے بعض قسم کی فنکاری کیلئے خاص طور پر موزوں ہیں۔ پتھر جسمانی شکل و صورت کی نمود کیلئے۔ رنگ اور روغن مناظر قدرت اور نباتات و حیوانات کا حسن رنگ دکھانے کیلئے۔ اور اعضا کی حرکات جذبات و کوائف کے اظہار کیلئے۔ مگر یہی پتھر اور رنگ اور حرکت جو خاص خاص مقاصد کیلئے خاص طور پر موزوں ہیں دوسری طرح کے اغراض و مقاصد کے حصول میں اسی درجہ پر حائل بھی ہیں۔ نقاش حرکت کی ترجمانی نہیں کر سکتا۔ پتھر صرف جمود کی ترجمانی کر سکتا ہے۔ مصور جذبات کا تنوع نہیں دکھا سکتا۔ اور رقاص قدرت کی رنگ رلیاں نظروں کے سامنے نہیں لا سکتا۔ شاعر الفاظ میں جادوگری کے باوجود بہت سی کیفیات کی مکمل ادائیگی سے عاری ہے۔ غرض فنکار کی مہارت اور واسطوں کی مادی خصوصیات و خواص برسرپیکار رہتی ہیں۔ وہ اپنے اغراض و مقاصد کے حصول کیلئے انکو ایک ذریعہ اور آلہ بنانا چاہتا ہے اور یہ بعض دفعہ بننا نہیں چاہتے۔ فنکار کی قدرت کے باوجود مادی واسطے سراسر مغلوب نہیں ہو جاتے۔ مادی خصوصیات پر قدرت پانے اور اُن کو مطیع کرنے کے تناسب ہی کے اعتبار سے فنکار کی کامیابی یا ناکامیابی منظرِ عام پر آتی ہے اور اس حیثیت سے ان پر کامل

قدرت اچھے فنکار کیلئے ناگزیر ہے۔ کوئی فنکار بڑائی اور عظمت کی بہی سے نچی منزل بھی حاصل نہیں کر سکتا جب تک اُس کو اپنے مخصوص وسیلے پر کامل قدرت اور دستگاہ نہو۔ مگر قدرت اور دستگاہ کے علاوہ بھی ایک نازک اور مختلف فیہ مقام آجاتا ہے یعنی یہ کہ عمل کی تخلیق و تعمیر میں خارجی اور وسیلاتی جزو اور داخلی اور نفسیاتی جزو میں رابطہ کیا اور کسی قسم کا ہے؟ مثلاً یہ کہ لفظ و معنی میں مقدم کون ہے؟ یعنی ضروری تو دونوں اجزا ہیں اور دونوں اجزا کے لاینفک ہیں مگر اصلی مرکز توجہ کون ہے؟ جہاں دونوں کے تقاضوں میں تضاد واقع ہونے لگے وہاں ترجیح کس کو دی جائے؟ وغیرہ وغیرہ۔ بڑے اور سچے فنکار توان نازک مقامات سے بحسن و خوبی گذر جاتے ہیں۔ مگر جو صحیح اور اعلیٰ معنی میں فنکار نہیں وہ وسیلے کا صحیح مقام نہیں پہچانتے۔ اور اُن کو وسائل سے جدو جہد کے مظاہرے اور اُن پر فتحیابی کی نمائش میں اتنی مسرت ملتی ہے کہ وہ اسی مسرت کے حصول کے دلدادہ ہو جاتے ہیں۔ مگر یہ درحقیقت ایک قسم کی گم گشتگی یا گمرہی ہے۔ کیونکہ اس صورت میں ذریعہ اور وسیلہ اپنی اصلی غرض یعنی حصول مدعا کیلئے آلۂ کار کی طرح استعمال نہیں ہوتا۔ بلکہ خود اسی کا استعمال ہی آپ ایک مستقل غرض و غایت بنجاتا ہے۔ اس کی مثال بالکل ویسی ہے جیسے کوئی شخص آلات جراحت مثلاً نشتر وغیرہ کی تیزی اور اپنے ہاتھ کی تیاری دکھانے کیلئے لوگوں کو زخم لگاتا پھرے۔ بالفاظ غالب "اُس کے دست و بازو" کو نظر تو ممکن ہے لگ جائے اور ہاتھ کی تیاری اور زخم کی صفائی کی داد

بھی دینی پڑے مگر اس سودائے زخم زنی اور ذوق تبسم خراشی کو "جراحی" نہیں کہہ سکتے۔ جراحی نام ہے آلاتِ جراحت کو زخم پہ لگانے کا نہ کہ آلات سے زخم لگانے کا۔ مگر تمام ادب میں خواہ مشرق کا ہو خواہ مغرب کا خواہ ماضی کا ہو خواہ حال کا نسبت کو اس طرح سے الٹ دینے کی مثالیں عام ہیں۔ بہت کثرت سے شعرا نے ایسا کیا ہے بعضوں نے طبیعت کی افتاد سے۔ جیسے جوشؔ۔ مومنؔ اور ناسخؔ نے۔ بعضوں نے شاعری کا غلط مقصد ہی سمجھ کر جیسے مومنؔ نے۔ بعضوں نے مذاق اور تقاضائے رسم کی پابندی سے جیسے داغؔ نے۔ اور ہزاروں متشاعروں نے قصورِ لاچاری اور بدمذاقی سے۔ اس طور اور طرز سے قطعاً پرہیز تو مشکل ہے مگر گاہے گاہے یا کچھ افراط کے ساتھ کبھی ایسا کر دینے میں اور اسی کو شاعری سمجھ کر بس یہی شغل کرتے رہنے میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اس طرز میں جہاں تک اور جس طرح کی کامیابی ممکن ہے اُس کی بہترین مثال داغؔ ہیں۔ جوشؔ بھی بہت کثرت سے اس سرزمین میں آنکلتے ہیں۔ گو وہ محاوروں روزمروں اور مثلوں کی جگہ پہ تشبیہہ اور استعارات سے کام لیتے ہیں۔ جوشؔ گویا استعارے اور تشبیہہ کے داغؔ ہیں۔ مومنؔ کے مذاق میں بھی یہ شے بہت دخیل ہے۔ گو جوشؔ اور مومنؔ دونوں میں مضمون بندی کے شوق اور طرز خاص کے مالک ہونے کی وجہ سے اپنا اپنا ممیز رنگ ہے۔ ناسخؔ میں یہ رنگ اور تیز ہے۔ اور چونکہ اس رنگ کے علاوہ اور کوئی رنگ ہی نہیں اس لئے بے لطف ہے۔ گو اُن کے زورِ تخیل نے اس میں ایک مصنوعی مزہ پیدا کر دیا ہے۔ مگر ناسخؔ کے بعد

سے عموماً تمام معمولی شعرا اور تمام متشاعروں نے بس اسی کو شاعری سمجھ رکھا ہے،
ذوق بھی ذرا سا روپ بدل کر در اصل یہی کرتے رہے۔ دلی میں داغ نے اس
رنگ میں ایک خاص طرح کا تنوع پیدا کیا اور اس کو ایک اور رخ دے دیا جو اس
رنگ میں جتنی کچھ گنجائش تھی اس کو ذرہ ذرہ تصرف میں لایا۔ ناسخ اور داغ
دونوں اپنے اپنے رنگ میں منفرد ہیں۔ ناسخ کو ان کے تخیل کے زور نے
بے مہار کر دیا اور داغ کو انکی خودشناسی نے۔ وہ اپنے کو خوب پہچان گئے
اور کبھی اپنے بس سے باہر کی بات کی طرف بڑھے ہی نہیں۔ مگر ان دونوں
"استادوں" نے اردو شاعری کے آوے کا آوا ہی بگاڑ دیا۔ ایک نے رعایت
لفظی اور مصنوعی سخن سازی کی بنجر سرزمین کی طرف رہنمائی کی اور دوسرے نے
روزمرہ محاورہ اور عمومیت کی طرف۔ غرض اغراق کی کوئی ناممکن مثال لے آنا۔
حسن تعلیل کی کوئی صورت قائم کر لینا۔ یا لفظی صنعتوں میں سے کسی کا برت دینا
یا پھر کوئی ضرب المثل یا محاورہ خوب ہو تو اسے باندھ دینا یا کسی روزمرہ کا صفائی
سے لے آنا ہی شاعری کا مدار ہو گیا اور قوت تخلیق و تعمیر کا منتہا اور مقصد بن گیا۔
معمولی نقاد بھی انھیں قدروں کا قدردان ہو گیا ہے اور ان کی دلفریبیوں میں
الجھ کر رہ جاتا ہے۔ وہ اس راز سے واقف نہیں کہ تشبیہ استعارے لفظی
رعایت ضرب المثلیں یا اس طرح کے اور تمام فنی صنائع اور بدائع محض وہ
زیورات ہیں جن سے شعرا اپنے شاہد سخن کی زیب و زینت کا کام لیتے ہیں۔
ورنہ وہ بذات خاص کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔ یا وہی حیثیت رکھتے ہیں جو
زیورات جوہری کی دوکان میں کیسے ہی حسین و جمیل سہی لیکن ان کا اصلی زیب و زینت

میں کسی زیور کا استعمال کرنا اور انھیں زیورات کا گہنہ گہنہ کر جوہریوں کی طرح آہنی صندوق میں بھرتے جانا یا دکھاوے کیلئے شیشوں کی الماریوں میں سج دینا بالکل دو الگ باتیں ہیں۔ شاعریت طناز ہے اور یہ دوسرے طرح کے حضرات جوہری یا سنار۔ معمولی سادے الفاظ اور اُن کی سحر کاریاں انکے بس میں نہیں۔ اور اس کے حسن کے وہ "دانائے راز" نہیں۔ مطالب و معانی کا کم و بیش فقدان ہوتا ہے۔ اور ہونا لازم آتا ہے کیونکہ کسی مطالب کا اظہار زواں کے اغراض و مقاصد کا محض ایک ثانوی اور درثانوی جزو ہوتا ہے بس اصلی چیز کسی فنی خصوصیت کی نمود و نمائش ہے۔ یا کسی محاورے ضرب المثل تشبیہ یا استعارے کی کھبت۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ محض چند متعین الفاظ اور دو چار درجن بندھے بندھائے استعارے تشبیہیں اور اسالیب بیان ان کے مافی الضمیر کے اظہار کیلئے کافی ہیں۔ یا یوں کہئے کہ ان کا مافی الضمیر اتنا محدود ہے کہ وہ ان میں بآسانی سمو جاتا ہے اور اتنا رسمی، رواجی اور غیر ذاتی ہے کہ اس کے اظہار کیلئے دوسروں کے الفاظ ترکیبیں اور اسالیب بالکل کافی ہوتے ہیں۔ یا شاید یہ لوگ ان خیالات الفاظ اسالیب تشبیہوں اور استعاروں کے دہرانے ہی کو شاعری سمجھتے ہیں۔ جوش کا مافی الضمیر بہت کثیر التعداد اور متنوع ہے اور انھوں نے استعارات اور تشبیہیں بہت وضع کی ہیں۔ اور اس کو دہرانے کی ضرورت نہیں کہ بعض دفعہ بیجا محض دکھاوے کیلئے استعمال کی ہیں۔ مگر الفاظ اور بیان پہ قدرت حقیقتاً وہاں پہ معلوم ہوتی ہے جہاں شاعر اپنے مافی الضمیر کے اظہار کیلئے معمولی اور

سادے الفاظ کو عجیب عجیب مقاصد کے لئے صرف کرتا ہے یا دقیق اور مشکل مضامین کی ادائیگی کیلئے ایسی تشبیہیں اور استعارے وضع کرتا ہے کہ تشبیہیں اور استعارے جزو مطالب ہو کر اپنی ذاتی حیثیت بالکل کھو دیتے ہیں۔ الفاظ اپنی اصلی اور وضعی دلالت سے اس قدر قریب اور مفہوم سے اس قدر گھلے ملے رہتے ہیں کہ استعارے اور تشبیہہ کی موجودگی کا احساس نہیں ہوتا۔ جوش کے یہاں اس کی مثالیں کثرت سے ہیں۔ بہت سی نظموں میں بیان کے بڑے نازک مقامات آ گئے ہیں اور وہ بڑی لطافت اور کامیابی کے ساتھ عہدہ برآ ہو گئے ہیں۔ ایسے مقامات پر وہ بہت سے ایسے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں جو یوں تو بہت مانوس ہیں مگر دوسرے شعرا کو ان کے استعمال کی ضرورت نہیں پیش آئی۔ غالب اور اقبال نے ان ضرورتوں کو فارسی الفاظ اور ترکیبوں سے پورا کیا۔ جوش نے بھی ایسا بہت کیا ہے۔ مگر انھوں نے جھجک اردو الفاظ بھی اس طرح کے مطالب کی ادائیگی کیلئے بہت صرف کئے ہیں۔ غرض جوش کو مطالب کو الفاظ میں سمو دینے کا ایک لطیف اور کامیاب طریقہ معلوم ہے۔ الفاظ کا جامہ مضامین پر تنگ نہیں ہوتا۔ مضامین کو زبردستی الفاظ میں ٹھونس دینے کا احساس نہیں ہوتا۔ یعنی اُن کو اپنے واسطے پر قدرت کامل ہے اور وہ بہت کچھ ان کے زیر فرمان ہے۔ یہ قدرت غالب اور اقبال میں بھی موجود ہے۔ مگر اک جد و جہد کا احساس گا ہے بیّن محسوس ہوتا ہے۔ جوش میں بھی یہ کیفیت ایک دم معدوم نہیں۔ مگر مقابلتاً بہت کم ہے۔ داغ کے یہاں بھی یہ کیفیت تقریباً معدوم ہے مگر اسکی وجہ

قدرت بیان نہیں بلکہ مافی الضمیر کی معمولیت بیش پا افتادگی اور بالقصد اسکی حد بندی ہے۔ داغ مطلب "مشکل" کے قریب جاتے ہی نہیں۔ ان کا انفرادی کوئی احساس ہی نہیں۔ وہ زبان کے بلاشبہ "مالک" ہیں مگر اس وجہ سے کہ وہ عرفی اور چلے ہوئے مضامین کے بھی بادشاہ ہیں۔ داغ کی قدرت زبان اور حسن بیان بمراتب جوش سے کم ہے۔ اور اگر مضمون کی دقت اور مفہوم کی ندرت یعنی معمولیت اور بیش پا افتادگی سے علیحدگی کو ذہن سے محو کر دیا جائے اور حسن بیان کی تعریف میں اس کو بھی ملحوظ رکھا جائے کہ وہ کس حد تک مافی الضمیر کو اپنے میں سموئے ہوئے ہے تو جوش کی زبان تمام اردو شعرا میں "حسین ترین" ہے۔ اور یوں بھی بجز غالب و اقبال کے ان کا کوئی حریف نہیں۔

تنقیدی رجحانات

غالب کے خیابانِ تصوّر کے بعض گوشے

جو لیلیٔ تنقید کا مجنون ہوگا اُس کو اپنی لیلا بے کمر و دہن معلوم ہوگی اور کہیں جو اقلیدس کا ماہر ہوگا تو کمر اور دہن کی جگہ موہوم سا خط اور نقطہ نظر آئے گا۔ مگر جو چشمِ مجنون نہیں رکھتا اس کی آنکھوں میں دونوں پیدا کی ہیں۔ نہ دہانہ اقلیدس کے نقطے جیسا ہے نہ کمر ترکِ شیرازی جیسی۔ دہن ہے اور خود کردہ کم سخنی کبھی نہیں۔ کمر ہے اور عربی معشوق جیسی۔ اُردو شاعری کے تاریخی مطالعے میں یہ آفتاب جیسی روشن حقیقت نہ نظرانداز کر دینا چاہیے۔ کہ یہ کوئی معلق، بے بیخ و بن، روئیدگی نہیں اور اس کی فنی ہیأت، تکنیکی جزئیات، معنی و بیان کے قواعد، نقد و نظر کی عیار اور مثالیں اور نمونے مستعار اور درمستعار ہیں۔ پہلی منزل پر فارسی سے۔ اور دوسری منزل پر عربی سے۔ اردو شاعری کی اصل و نثر اور دور جا کر تازی اور نزدیک آ کر عجمی ہے۔ اس کی روایات کا مخزن ایک واسطے سے عرب اور بلا واسطہ ایران کی سرزمین میں ہے۔ لیلیٰ اور مجنون اور ناقہ اور محمل اور دشت اور غزال اور خار اور مغیلاں وغیرہ عربی الاصل ہیں۔ اور قصیدہ، قطعہ اور غزل کی تکنیکی ہیأت عربی شاعری سے ماخوذ ہے۔ شیریں اور فرہاد اور گل اور بلبل اور نرگس

اور سنبل اور بہار اور خزاں اور لالہ زار اور جوئے بار- وغیرہ وغیرہ ایرانی شعرا
ہیں۔ اور رباعی، مثنوی اور مسمط کی بعض ترکیبیں فارسی سے مستعار لی
گئی ہیں تشبیہوں کے مشبہ بہ استعاروں کے ماخذ اور تلمیحوں کے واقعات
اور کردار تقریباً تمامتر انھیں سرزمینوں میں پائی جانیوالی اشیا اور
وہیں کے افسانوں سے ماخوذ ہیں۔ اور ہوتا کیوں نہیں جب فن کی [illegible]
کے شعرا، روسا، علما اور مہذب طبقے ایرانی تہذیب و تمدن کے
پرستار اور دلدادہ تھے۔ اکثر فنکار اور اکثر سرپرست یا خود نوارد تھے
یا نوواردوں کی اولاد تھے مہذب طبقے اور نوشت و خواند کی زبان
فارسی تھی۔ ابتدائی مدرسوں تک میں عربی کی تعلیم جاری تھی دہلی گویا
دوسرا شیراز اور اصفہان تھی۔ اور جس شخص پر تھوڑی کچھ ذی علم ہونے کا اطلاق
ہو سکتا تھا وہ عربی صرف و نحو اور علم معانی و بیان کی درسی کتابیں
تمام کئے ہوتا تھا۔ مغلوں کی دلی اور آگرے میں ایران کی کوئی چیز بدیسی نہ تھی اہل
دلی میں ایرانی اجناس، خواہ مادی خواہ غیر مادی کے خریدار، قدرداں اور ناقد شیراز
اور اصفہان سے کم نہ تھے۔ اور امرء القیس، ابو نواس، متنبی اور مقامات حریری
پر عالمانہ، فاضلانہ اور ناقدانہ گفتگو کرنے والے معاصر کوفہ، البصرہ اور بغداد
سے کم نہ تھے۔ غرض جب اردو شاعری مروج ہونے لگی تو شعرا انکے درباری
اور سرپرست اور پڑھنے اور سننے والوں کے مہذب خواندہ اور بالائی طبقے
سبعہ معلقہ، ابو نواس، متنبی، خاقانی، انوری، نظامی، سعدی، حافظ اور
مولانائے روم سے اچھی طرح مانوس تھے۔ سند انھیں سے مانگتے اور

دیتے تھے۔ اور انھیں کے نقش قدم پر چلتے تھے۔ معاصر ماحول اور حالات کے اعتبار سے یہ روش اس زمانے میں اتنی بے محل نہ تھی جتنی اب معلوم ہونے لگی ہے جب "آن قدح بشکست و آں ساقی نہ ماند" کے حادثے نے دنیا ہی پلٹ دی ہے۔ اس زمانے کے شعرا پر یہ الزام لگانا کہ وہ اندھی تقلید کرتے تھے زمانے اور ماحول سے ناواقفیت کا پتہ دیتا ہے۔ شعرا کی کیا قید ہے۔ مصور، مہندس، مغنی، اہل حرفہ سب اسی رنگ میں رنگے تھے۔ اور رنگے کیوں نہ ہوتے جب ہی مہذب رنگ ہی تھا۔ غالب کے "بیا در ید گر ایں جا بود سخن دانے" کہہ اٹھنے کے اسباب یاران وطن کے شہری بازار اور دل میں گھر کئے بیٹھے تھے۔ اور جہاں تک شعر و شاعری کا تعلق ہے ان اسباب کا سلسلہ عرب کی جاہلیہ کی شاعری سے ملا ہوا تھا۔ کیونکہ وہی وہ خشت اول تھی جس پر ایرانی اور پھر اردو شعرا نے اپنی دیواریں بنائیں۔ اور اسی میں وہ قدریں مستور تھیں اور اسی سے وہ ماخوذ ہو کر بعد کو وہ عیار نقد و نظر بن گئیں جو تمام عرب و عجم کے بازار ادب میں ضرب شاہی کی طرح چلتی رہی۔ اور ایک کثیر حلقے میں تا این دم مقبول و مروج ہیں۔ اردو شعرا اور شاعری عربی اور ایرانی شعرا کے ہزار سال سے اوپر کے فراہم کئے ہوئے خزانے اور اس خزانے کے نقد و نظر کی عیار کے وارث تھے۔ اور اردو ہی کی کیا قید ہے تمام دیسی زبانوں مثلاً انگریزی، فرانسیسی، اطالوی، اور ہسپانی کی شاعری اپنے مورث یونانی اور لاطینی کے شاعروں اور شاعری کے خزانوں اور خزانوں اور خزانے کے پرکھنے کی عیاروں کے وارث تھے۔ کیا دانتے یونانی

اور لاطینی مثالوں، عیاروں اور نظریات سے متاثر نہیں۔ کیا چوسر نہیں؟ تو پھر اس کیا عجیب ہے اگر ہم بھی اپنا سرچشمہ عربی اور فارسی میں ڈھونڈھیں مثالیں، عیار اور نظریات وہاں کے ذہن میں رکھیں اور غالب کے اپنے کو "غریبِ شہر" محسوس کرنے کے اسباب کا سلسلہ انھیں مثالوں، عیاروں اور نظریوں میں تلاش کریں۔ اور اپنی تاریخ علم تنقید وہیں سے شروع کریں۔ ارسطو اور ہوریس کا مقام اور رتبہ نہ سہی ان کی مسند اور کرسی اصمعی ابن قطیبہ، ثعلبی، اور ابن رشیق کو دیدیں۔ اور تنقیدی عیاروں قدروں اور نظریات کا باضابطہ وجود ان لوگوں کی کارفرمائی کے دور سے قرار دیں۔

عرب نقادوں نے دین کی رعایت کچھ ملحوظ رکھی۔ سبعۂ معلقہ کو باللفظ الہامی نہیں کہہ دیا۔ ڈاکٹر عبدالرحمٰن کچھ کم محتاط تھے۔ انھوں نے دیوان غالب کو باللفظ الہامی کہہ دیا۔ مگر گو عرب نقادوں نے باللسان یہ گناہ نہیں کیا وہ بالعمل سبعۂ معلقہ کو ایسا ہی سمجھتے رہے۔ ایک مدت کے بعد بعض بدعتیوں نے "ناکردہ گناہ" کی اس سنت کو توڑنا چاہا۔ معلقات کا زور کچھ ٹوٹا۔ مگر پرانی سنت پھر بہت جلد تازہ دم ہوگئی۔ اور اب دم مقبول و مروج ہے۔ غالب کے بے مہریِ یارانِ وطن اور غریب شہر ہونے کا احساس ابھارنے والے ان گنہگاروں کی سنت کے پیرو تھے۔ گویا ظفر شاہ کی دلی میں جاہلیت کے زمانے کے تنقیدی سکے رائج الوقت تھے۔ اور متاعِ سخن کی قدر و قیمت انھیں کی رو سے لگتی تھی۔ اور یہ تقریباً تمامتر محض لسانیاتی دھات کے بنے اور تکنیکی ٹکسال میں ڈھلے ہوئے تھے۔

میں "فنون لطیفہ اور جمالیات" عرض کر چکا ہوں کہ فنون لطیفہ میں ٹکنیک کا وہی مقام ہے جو اور علوم و فنون میں منطق کا یعنی ذہنی تصورات کو متعین اور مقرر کر دینا۔ عالم خیال کی ہستیوں کو ایک پیکر اور ہیئات میں مبدل کر دینا یعنی جس طرح منطق متعینہ اور مقرر دلالت کے اصطلاحات وضع کرتی ہے اور ان موضوعہ اصطلاحات میں مبدل ہو کر ذہنی تصورات ایک مقررہ شکل لے لیتے ہیں اسی طرح ٹکنیک فنکار کے دل و دماغ کے کوائف و تصورات کو متعین اور مقرر کر کے ایک پیکر اور ہیئات میں مبدل کر دیتی ہے۔ اور یہ موضوعہ پیکر فنکار کے قلبی اور ذہنی کوائف کو ایک خاص شکل میں لاکر اور آپ کیلئے سامنے کھڑا کر دیتا ہے۔ مگر وہاں پر میں نے آپکی توجہ اس طرف بھی دلائی تھی کہ ٹکنیک کا یہ اصلی پہلو دوئم درجہ کے فنکاروں سے نہیں برتا جا سکتا۔ وہ ٹکنیک کے اس پہلو پر اتر آتے ہیں جو منطقی جزو کے فروع کے طور پر حکمت عملی اور قواعد سے وابستہ ہے یعنی ادب میں لغت، صرف و نحو روزمرے اور محاورات، معنی و بیان اور صنائع اور بدائع وغیرہ یعنی اس شے کے طرز و قواعد استعمال سے جو فنکار اپنے وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے اس طرح کے فنکار اپنے وسیلے مثلاً الفاظ و زبان پر صرف حاوی اور قادر ہی نہیں ہوتے۔ وہ اس کے دیوانے اور مفتون ہوتے ہیں۔ اسی کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اس کو بطور وسیلہ کسی مقصد کے حصول کیلئے استعمال نہیں کرتے اس کو کسی غرض سے بطور آلہ کار استعمال نہیں کرتے۔ بلکہ اسکے محض ایک وسیلے اور آلہ ہونے کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور اسکے طرح طرح

کے کھیل دکھانے ہی کو اصل مدعا، قرار دیدیتے ہیں مثلاً شاعری میں یہ کہ ضرب المثل بندھ جائے۔ کوئی روزمرہ خوبصورتی سے بیٹھ جائے۔ کوئی محاورہ موقع سے آجائے۔ کوئی رعایت پیدا ہو جائے کسی صنعت مثلاً تجنیس ایہام ذو المعنین وغیرہ کی کھپت ہو جائے وغیرہ وغیرہ۔ ان کے تمام اشعار کی اساس ہی محض لسانیاتی ہوتی ہے اور اس طرح محض لفظ کے تابع ہوتی ہے کہ بلا اس لفظی ربط کے بے مفہوم ہوتی ہے۔ ورائے ایک فرضی اور مصنوعی ربط کے اُس کا کچھ اور مفہوم ہی نہیں ہوتا۔ اس کا سارا مفہوم ہی مصنوعی ہوتا ہے۔ اور محض الفاظ کے ذو معنی ہونے پر یا دو الفاظ کے درمیان ایک مفروضہ رسمی رابطہ ہونے پر منحصر ہوتا ہے۔ محض مثالاً ذیل کے دو اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

(۱) محفل میں مرے ذکر کے آتے ہی "اُٹھے" وہ ÷ بدنامیٔ عشاق کا "اعزاز" تو دیکھو

(۲) دیکھئے کس حال سے کس حال کو پہنچا دیا ÷ تیرے عاشق کو نکمے "نارسا" کہنے کو ہیں

پہلے شعر میں اعزاز کا پہلو صرف "اٹھنے" کے با محاورہ معنی سے پیدا کیا گیا ہے ورنہ کوئی بات اصلی اعزاز کی ملحوظ نہیں۔ فنکار کسی محسوسہ کیفیت سے بالکل خالی ہے۔ اس کا تخیل محض صنعت گری کی فکر میں لگا تھا۔ "اٹھنا" لغت میں محفل سے چلے جانا بھی ہے! وہ محض کھڑے ہونا بھی اور محض جانے کیلئے بھی اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور اعزاز بھی۔ ماہر فنکار نے لفظ اٹھنا کی اس لچک سے فائدہ اٹھا لیا اور ایک محاورے کی اساس پر ایک مفہوم پیدا کر لیا۔ اگر اٹھنا کے دو معنی نہ ہوتے تو شعر نہ ہوتا۔ دوسرا شعر بھی "پہنچا دیا" اور "نارسا" کی لفظی نسبت پر ٹھہرا ہوا

ہے۔ اور صرف ایک مصنوعہ، فرضی، رسمی قدر اپنی گانٹھ میں رکھتا ہے۔ نہ کسی اصلی سرگذشت اور نہ کسی ذہنی اور قلبی کیف کی صورت گری میں تخیل صرف کیا گیا ہے۔ اور یہی فنکارانہ عمل کے سنگ و خشت اور مہندس و معمار رہیں۔ ہاں الفاظ کے کھیل سے ایک فرضی، مصنوعہ، رسمی مضمون خوبصورتی سے بندھ گیا ہے ایک "نارسا" شئے سے رسائی کا کام سرانجام پا یا حالانکہ نارسائی اور پہونچ بالکل دو طرح کی ہے اور دونوں میں، بجز لفظی نسبت کے اور کسی طرح کا کوئی علاقہ اور واسطہ ہی نہیں یعنی فنکارانہ عمل کے تیسرے عنصر مہارت کی کارفرمائی اپنے فرض منصبی سے بہت زیادہ تخیل اور نمایاں ہے۔ ان لسانیاتی فنکاروں کی ایک اور خصوصیت کھلی ہے۔ جو ایک معنی میں لسانیاتی غلو کی ایک فرع اور پرتو بھی ہے۔ یعنی حسب اصل شاعری لسانیاتی مشق بازی ٹھہری تو فنکار کی وجہ حقیقی محرکات و موضوعات کی طرف سے ہٹ گئی۔ وہ اپنا گلدستۂ معانی سجانے کیلئے باغ عالم میں گل چینی کا محتاج نہ رہا۔ اُس کی دلچسپیوں کی افق سمٹ گئی۔ اور اُس کی حد نظر سے دنیائے ہست و بود تقریباً تقریباً محو ہو گئی۔ اور اُس کی جگہ چند محدود، بندھے ہوئے رسمی موضوعات نے لے لی۔ اور چند مقرری مضامین کا طرح طرح سے باندھنا" نہ صرف نامعیوب نہ رہا بلکہ کمال سخنوری قرار دیا کیونکہ اولاً تو محض لسانیاتی کھیل دکھانے کیلئے چند عدد موضوعات کافی تھے۔ اور دوسرے ایک ہی موضوع پر طرح طرح سے بات بنا کر حریف پر گوے سبقت لے جانے کی کوشش کا لا محدود امکان تھا۔ اس طور اور

روش کی بنیاد بھی دراصل شعرائے عرب ہی میں پڑی تھی سو ہاں بنیادی اسباب و علل اور اور بھی تھے جنکا بیان یہاں پر غیر متعلق ہوگا مگر وجہیں جو کچھ بھی ہوئی ہوں چند محدود موضوعات اور مقرری مضامین تک دلچسپی کی افق کا سمٹ آنا، اور تکرار اور در تکرار کا معیوب نہ رہنا اور محض محاورہ زبان اور بندش کی بنا پر تقدیم ایک عرب سنت تھی جو اُردو میں مروج ہوئی اور اس طرز عمل کو تقویت درسی کتب عربی اور مقبول دواوین اور نمونوں سے ملتی رہی۔ ابو نواس کے پہلے تک کی شاعری اسی قبیل کی شاعری ہے یا یوں کہیئے کہ اس قبیل کی شاعری جاہلیت کی شاعری سے چند بنیادی خصوصیات میں بہت مماثل ہے محدود موضوعات کے بھی مقررہ پہلو، معمولی دلچسپیاں، مقامی رسم و رواج کی تنگ دنیا سے زنجیروں بندھی تمثیلیں آفاقی پہلو سے معرا، مقررہ مضامین کی تکرار اور در تکرار، ایک ہی خاکہ کی بس خانہ پری۔ اور پھر جیسے رسالت کے سو سوا سو ۱۲۵ برس بعد تک کے قصائد پڑھنے والے کو محسوس بھی نہیں ہوتا کہ دور جاہلیت ختم ہو چکا تھا کیونکہ شاعر اور شاعری کی دنیا جوں کی توں وہی تھی بعینہ اسی طرح اردو شاعری میں بھی محمد شاہی اور ظفر شاہی دنیا میں سرمو فرق نہیں دنیا جوں کی توں ٹھہری ہے۔ اور اس منجمد ساکن دنیا کی بیجان زندگی کے بیان کے الفاظ، اسالیب، تشبیہیں، استعارے، موضوعات سب جوں کے توں ہیں۔ اور پھر جس طرح ایک عرب قصیدہ گو ایک معینہ خاکے کی خانہ پری پر مجبور تھا، اس کے انجام میں چون و چرا کر ہی نہیں سکتا تھا اور اسی کو عین شاعری سمجھے بیٹھا تھا اسی طرح اُردو شعرا بھی استادوں کے حروف پر مستند ہوں اور نو آموزوں کی طرح

ہاتھ پھیرتے رہے اور انکی باتیں دہراتے رہے۔ نقاد انھیں قدروں کا تقاضا کرتا تھا، تنقید انھیں قدروں کے قالب میں ڈھلی تھی۔ اسی عیار پر اشعار تلتے تھے اور قدردانی ہوتی تھی۔

رنگ کے چلن سکوں پر قرار رہ جانے کی وجہ قیاسی معیار کا فقدان نہیں بلکہ اُس کی ہر دلعزیزی اور سخت گیری تھی۔ یا جی چاہے تو دامن پرستی کہیے مگر قدامت پرستی قدروں کے زور اور شدت کا ثبوت ہے نہ کہ فقدان کا۔ عرب میں ابن قتیبہ غالباً وہ پہلا نقاد ہے جس نے اس سکوت جمود کے سمندر میں ایک کنکری پھینکی اور عیار تنقید بدلنا چاہا۔ یعنی اُس نے تکنیک کے لسانی اور گرامری پہلو کو نظر انداز کر دینا چاہا۔ اور شاعری کو جمالیاتی عیار پر تولنا چاہا۔ ہندوستان میں کوئی ابن قتیبہ نہیں پیدا ہوا۔ اور لسانی اور گرامری روایات کا بازار گرم رہا۔ سونے پہ سہاگا یہ ہو گیا کہ نکتے کو پھیلنے کا بہانہ مل گیا کہ اردو شاعری اپنی ارتقا کے ابتدائی منازل سے گذر رہی تھی جس میں لسانی اور گرامری پہلو فطرتاً بھی اہم تھا۔ مگر خود عرب میں بھی ابن قتیبہ کی صدا بے ہنگام ٹھہری اور ٹھنڈی پڑ گئی۔ ثعلبی نے سو برس سے زیادہ کے بعد متنبی کے جو محاسن گنائے ہیں وہ من و عن وہی ہیں جو دور ظفر شاہی کے شعر کے پیش نظر تھے۔ وہی تقریباً تکنیکی عیار۔ اور چونکہ یہی عیار رائج الوقت تھا اس لئے غالب کو بے مہری یاران وطن کے گلے کا بھی موقع پیدا ہوا اور غریب شہر ہونے کا احساس بھی۔

انہی غرض عرب نقادوں کے زاویۂ نگاہ اور نظریات کا اعادہ یا

تائید یا تردید نہیں۔ غرض صرف یہ کہنا ہے کہ اردو شعرا تنقیدی عیاروں اور قدروں سے ناآشنا نہ تھے۔ اور جب اردو میں شاعری مروج ہوئی تو فن تنقید نہ اقلیدس کا نقطہ تھا اور نہ معشوق کی کمر۔ فن تنقید کوئی آٹھ نو سو برسوں سے موجود تھا۔ نظریات، عیار اور مثالیں تھیں۔ نقاد اس کا تقاضا کرتا تھا۔ اور فنکار ان تقاضوں کو پورا کر چکا تھا۔ اور شعرا نہ بغیر نظریات کے عیار رکھتے تھے اور نہ بغیر معمولوں کے۔ غالب نے غالب نظریات اور عیار سے لاپروائی برتی، ابن قطیبہ اور دعبل اور رکھنے والوں اور اپنی ایک مثال قائم کرنی چاہی۔ ملا پروائی مستوجب الزام ٹھہری اور مثالیں نامقبول ہوئی۔ ظفر شاہی دلی، وضع پر جان دینے والی دلی، قدامت پرست، رسم نواز، تصنع پسند، لسانی اور گرامری راستے کو چھوڑ کر نئے جمالیاتی راستے پر چلنے پر راضی نہ ہوئی۔ غالب اپنے شہر میں غریب ہو گئے اور دل والی بے مہری یاران وطن پہ پھر آیا۔ موجودہ دور کے بدلتے ہوئے تنقیدی رجحانات نے لاپروائی سے چشم پوشی کی یا قابل معافی ٹھہرایا، یا محاسن کو اس کا نعم البدل قرار دیا۔ مثالوں کو قبول کا خلعت بخشا۔ اور جمالیاتی راستے پر چل پڑنے کی جرأت اور خوش مذاقی کی داد دی۔

موجودہ دور کا بدلا ہوا تنقیدی رجحان دراصل اس ادب سے روشناسی کی بازگشت اور ردعمل ہے جو ارسطو اور ہوریس وغیرہ کے تنقیدی نظریات سے زیر اثر دیسی مغربی زبانوں مثلاً فرانسیسی اور اطالوی وغیرہ میں پیدا ہوا۔ یا خود اُس قدیم ادب سے وقوف کا جس کی تنقید افلاطون اور ارسطو کر چکے تھے اور حال میں اس میں علمائے جمالیات کے فنون لطیفہ کے اضافی مسائل کے نتائج

بھی دخیل ہو گئے ہیں۔ غرض یہ رجحانات اساساً اور بنیاداً مغربی ہیں اور تقریباً
پچھتر، اسّی سال سے اردو شاعری اور تنقید میں دخیل ہونا شروع ہوئے
جزوی اور تفصیلی اختلافات سے درگذر، پرانے مروجہ عربی اور ایرانی نژاد
اور جدید مغربی الاصل رجحانات میں اصلی فرق اس نوعیت کا ہے جو ابن قتیبہ
اور اسکے پیش روؤں یا معاصرین کے درمیان تھا۔ تنقیدی فنکارانہ عمل کو صرف
لسانی، گرامی اور تکنیکی ہی معیار پر نہیں تولنا بلکہ جمالیاتی معیار پر بھی۔ عمل میں
صرف اسکے ہیأتی محتویات کو درخور اعتنا نہیں سمجھنا بلکہ نفسیاتی محتویات
کو بھی۔ اور دونوں طرح کی قدروں سے نفسیاتی قدروں کا پلہ گراں قرار
دیا۔ رائج تنقید تقریباً یک جہتی ہے۔ اور صرف تکنیک اور ہیأت کے
پہلو کو دیکھتی ہے۔ وہ نفسیاتی قدروں اور محتویات، جذبات کی شدت
اور صحت، تجربات و مشاہدات کی وسعت، تخیل کی عنان کشیدہ پرواز اور
نظر کی عمق وغیرہ اور توازن، تناسب، ہم آہنگی اور اسی قسم کی قدروں کی
قدردان نہیں۔ مثلاً   کی منجملہ اور تعریفوں کے ایک یہ بھی ہے کہ جھوٹ
ہو۔ اور ضلع میں ایک حسن مبالغہ بھی ہے جھوٹ کو حسن مبالغہ کی
صنعت کے ساتھ پر محاورہ فصیح زبان میں باندھ دینا یا کسی مضمون
یا بات کو ایک رسمی اسلوب اور طرز ادا اور الفاظ و تشبیہات و استعارات
کے قالب میں ڈھال کر کہہ دینا شاعری ہے۔ وہ نہ جذبے کی شدت کو دیکھتی
ہے نہ صحت کو۔ نہ تجربات و مشاہدات کی وسعت کی قدردان ہے نہ نظر کے
عمق کی۔ اور نہ عمل میں توازن نہ تناسب ہم آہنگی وغیرہ

بالکل ساختہ پرداختہ ، ہوائی اور بے بنیاد ہوں بالکل مبتذل موضوعات محدود در محدود ، دلچسپیاں معمولی در معمولی اور ایجاد و اختراعات بجز ایجاد و اختراع کے اور کسی خوبی سے معرا ہوں مضائقہ نہیں فطرت ، قدرت ، ماحول ، زمانہ ، واقعات ، انسان غرض دنیا و مافیہا موضوع کا مضمون اور فیضان کا سرچشمہ ہیں موضوعات اور عنوانات اگلوں کے کلام میں موجود ہیں یہی فیضان کا سرچشمہ ہے ، اسی سے کوئی شئے مستعار لیکر اسکو بندش کی چستی اور الفاظ کی نشست سے پہلے سے اور آبدار کر دینا بس یہی منتہائے اور انتہائے شاعری ہے نئی تنقید یک جہتی نہیں جمالیاتی اور تکنیکی دونوں پہلوؤں پر جاتی ہے ! اور پھر تکنیک میں بھی منطقی اور لسانی اور گرامری میں تفریق کرتی ہے ! اضافی مدارج اور مراتب کے اعتبار سے اسکی کوئی متفقہ ترتیب مقرر نہیں مگر بہت زیادہ اکثریت کو مجان تقریباً اسی ترتیب سے ہے جیسے اوپر مذکور ہے - اس جدید تنقید کی عیار پر غالب کے کلام کا وزن بہت گراں ہے ۔ اور اسکی محک پر اُن کے کلام کی چاشنی کی آب و تاب ہی اور ہے ۔ خاصے خاصے مقبول شعرا کا پلڑا اونچا ہو جاتا ہے ۔ اور کسوٹی پر کھوٹے دھات کے بدرنگ داغ جھلکنے لگتے ہیں ۔

غالب کے کلام میں اس وزن گراں کر دینے والی اور آب و تاب ابھر دینے والی قدر کے آجانے کا سبب دراصل وہ تحت الشعوری نقد و نظر کا ملکہ تھا جو ہر سچے فنکار کے دل و دماغ میں در پردہ مشعور کار رہتا ہے - جو ایک معنی میں تو تنقید ہے مگر دراصل تنقید نہیں - جو شعور جمال اور ذوق کی رہنمائی اور ہدایت کاری میں ہوتی ہے اور عقل و فکر اور اُس کے وضع کردہ

آئین کی روشنی میں نہیں۔ فنکار کی قوت متخیلہ کا اصلی فریضہ دراصل صورت گری ہے۔ احساس اور کوائف رات دن دماغ میں ابھرتے ہوتے ہیں، مگر منتشر پھیلے ہوئے، غیر منظم اور سیال ان کے اعادہ کی ایک شکل وضع کرتا ہے یعنی منتشر، غیر منظم، اور نامتعین کو بستہ، منظم اور متعین کر دیتا ہے اور اور ایک داخلی اور اندرونی شے کو ایک قالب میں ڈھال کر، ایک پیکر ظاہری دے کر، عالم خیال سے عالم خارج میں لا کھڑا کر دیتا ہے۔ یعنی دل کے ایک کیف تجربے، ایک لمحے کو ایک خاص طرح سے مجتمع، بستہ، متعین، مقرر اور منظم کر کے ہمیشہ کیلئے منجمد کر دیتا ہے۔ مثلاً کسی عزیز کی موت یا شادی کے موقع پر کے غم یا خوشی کے دل کے منتشر، پھیلے ہوئے، غیر منظم اور سیال جذبات و کوائف کیلئے ایک ایسا منظم اور بولتا ہوا لفظی پیکر جس سے غم یا خوشی نکھر آئی ہے۔ گویا کہ دل کا غم یا خوشی مجسم اور متشکل ہو کر باہر نکل آئی ہو۔ اس ہیأت گری کے سلسلہ میں منقول "لطیفۂ جمالیات" میں عرض کیا جا چکا ہے کہ فنکار ہیأت کی تکمیل شعوراً نہیں کرتا۔ اس کے ذہن میں قبل سے کوئی مکمل شکل موجود نہیں ہوتی۔ وہ تو پیکر کی تلاش میں ہوتا ہے اور پیکر گری کرتا ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ آجاتا ایک مقام ایسا آجاتا ہے جہاں اس کا ذوق جستجو مطمئن ہو جاتا ہے اور وہ پیکر کو مکمل محسوس کر کے آسودہ ہو جاتا ہے۔ ہیأت کا متلاشی، ہیأت گری میں سرگرم، اور ایک حسین پیکر کے پیچھے آوارہ اور وضع شدہ ہیأت سے مطمئن ہو کر آسودہ ہو جانے والی شے ایک تحت الشعوری نقد و نظر کا ملکہ ہے۔ بلکہ اس کو ایک حد

تک غیر شعوری بھی کہہ سکتے ہیں۔ یعنی غیر شعوری مطلقاً اس معنی میں نہیں
کہ یہ ورائے شعور اور ادراک سے پرے ہوتا ہے۔ بلکہ اس محدود معنی میں کہ یہ
شعور کسی قبل سے مجوزہ پیکر کے درپے نہیں ہوتا۔ اور وضع کردہ اور وضع
شدہ ہیأت کسی قبل سے موجود پیکر کی محض نقل نہیں ہوتی۔ اختتام تلاش
کسی قبل سے معلوم اور مقررہ منزل پر نہیں ہوتا۔ بلکہ دوران تلاش میں
منزل اچانک مل جاتی ہے جہاں وہ محسوس کرتا ہے یہی منزل مقصود تھی۔
یعنی ذوق جمال اور شعور حسن مطمئن ہو جاتا ہے۔ کانٹ اسکو حصول مقصد
کہتا ہے۔ مگر "مقصد" کوئی غیر معلومہ قدر نہیں ہو سکتی۔ مقصد اور لا معلومہ
متضاد تصورات ہیں۔ فنکار کی تلاش ہیأت کو حصول مقصد کیلئے مساعی نہیں قرار
دے سکتے۔ کیونکہ اسکے سامنے کوئی معلومہ شے ہوتی نہیں جس کے حصول میں
وہ کوشاں ہو۔ وہ اپنے تحت الشعوری یا نفسیاتی شعور جمال کے لا معلوم
تقاضے پورا کرنے میں یا اپنے اضطراب و ہیجان کی آسودگی میں لگا ہوتا
ہے اور دوران تلاش میں وہ شے مل جاتی ہے جس کا وہ آرزو مند اور متلاشی
تھا جس سے بہتر اس کے گمان اور تصور میں بھی نہیں جو اسکے لا معلوم
منشا کے عین مطابق پڑ جاتا ہے اور اُس کو تمام کمال مطمئن اور آسودہ کر دیتا ہے

غالب غالباً فلسفہ جمال کے عالم اور مستقل اور پیشہ ور نقاد کی طرح
نقاد نہ تھے۔ گو وہ خاصے نقاد بھی تھے اور اُن کے معاصرین اُن کی نظر کے
معترف تھے۔ اب خواہ وہ ہوریس اور اس قطبیہ کی جنس کے مستقل نقاد ہوں
یا نہوں مگر وہ اُس جنس کی قوت نقد و نظر سے بدرجہ کمال متصف تھے جو فنکار

عقلاً اور منطقاً نہیں، بلکہ وہبیاً اور غیر شعوریاً صحیح راہ پر لگا دیتی ہے یعنی جو نقد و
نظر کے مسائل کو علماً نہیں جانتی اور عقلاً نہیں سمجھتی اور کوشش اور تکلف
سے نہیں برتتی بلکہ جو عمل کے حسن و قبح کو ادراکاً محسوس کر لیتی ہے جس پر
وجہ اثر ممکن ہے کہ نہ کھلی ہو مگر جو احساساً موثر ہوتی ہے۔ مستقل نقاد وہ ہے جس پر عمل
کے اثر کے اسباب و علل کھلے ہوں خواہ وہ حسیاتاً نہ موثر ہوتا ہو۔ اور غیر شعوری نقاد
وہ ہے جو حسیاتاً اثر کو محسوس کرتا ہے خواہ اسباب و علل اس پر نہ کھلے ہوں۔ غالب قسم اول
کے نقاد تھے یا نہ تھے اس مقالے میں چنداں در خور اعتنا نہیں، مگر وہ دوسری قسم کے
کامل نقاد تھے۔ اب خواہ ایسے خواہ ایسے خواہ دونوں کے معتدل امتزاج سے مگر
انھوں نے حسن بیان و قدرت بیان میں امتیاز کیا۔ اور دونوں کے صحیح مفہوم پر پہنچے
قدرت بیان یہ نہیں ہے کہ بیان پر قابو پانے کیلئے مافی الضمیر ہی کو محدود و مقرر و تنگ
کر لیا جائے یعنی بیان پر قابو نہ پانے کے خوف سے مطالب مشکل کو مردود قرار
دیدیا جائے۔ دنیا و ما فیہا پر موضوعات، اور مواد کے مخزن اور سرچشمے کی
حیثیت سے نظر ڈالنا حرام کر لیا جائے۔ اور "سخن گستران عشقیین" یا کذب،
مبالغہ اور مضمون گھڑت کو یہ مقام دیدیا جائے۔ یا محض قید بیان میں آجانے
کے امکان کی وجہ سے مصنوعہ اور فرضی مضامین کے اختراع و ایجاد کا باب
کھول دیا جائے۔ غالب کے قبل تک شیوہ عام تھا۔ مطالب کو
قدرت بیان کی حدود میں رکھنے کیلئے موضوعات اور عنوانات اور ان
موضوعات و عنوانات کے مطالعہ کے پہلو اور زاویات نگاہ تقریباً مقرر تھے
بس ایک چکر میں کانٹے کھاتے تھے۔ کوئی چکر سے باہر ہوتا ہی نہ تھا۔ اس کو

ضرورت ہی نہ تھی۔ اور اگر کوئی بھولے بھٹکے چکر سے باہر جا پڑا تو ہدفِ ملامت کا نشانہ بن گیا اور تیرِ ملامت کھا کر مجروح، نادم اور شرمسار پھر چکر میں داخل ہو گیا۔ غالب ہدفِ ملامت کا نشانہ بنے، تیرِ ملامت کھائے، تلملائے، تڑپے ہذیان گلے زبان پر لائے، بے مہریوں کی شکایت کی، اور اپنے کو غریبِ شہر بھی محسوس کیا مگر جو بات گھٹی میں تھی وہ نہ چھوڑی۔ چنانچہ آپ اکثر "سرگشتگانِ خمارِ رسم و قیود" کی زبانی سنیں گے کہ یہ مضمون غزل کا نہیں، اور غزل اس کی متحمل نہیں وغیرہ وغیرہ۔ اور تحمل کا معیار جمالیاتی نہیں ہوتا بلکہ "استادوں" کے دواوین سے تالیف کی ہوئی ایک فہرست۔ قدرتِ بیان کا صحیح مفہوم یہ ہے کہ ہر طرح کے مطالب کو لیں، "مطلب مشکل" سے گریز نہ کریں، احساسات پر دنیا و مافیہا کا مخزن کھول دیں، نقطۂ نگاہ اور زاویۂ نگاہ کو وسعت دیں اور جس مافی الضمیر یعنی موضوع کو چاہیں جس زاویہ اور نقطۂ نگاہ سے تکمیل کے ساتھ بیان کر دیں۔ انتخابِ موضوعات پر کوئی لگام نہ ہو اور جو بھی موضوع ہو وہ تمام و کمال حافظۂ بیان میں آ گیا ہو۔ غالب نے بہت سے ایسے موضوعات کو ہاتھ لگایا اور موضوعات کو ایسے زاویہ سے مطالعہ کیا جو مروجہ اور رسمی حصار سے باہر تھے۔ مثلاً بناتُ النعش کا عریاں ہونا، قیامت کا دم لینا، روح کا اہتزاز کرنا، ناز و ادا کا ایک ودیعت ہونا، خلوت کا لے لینا، نفس کا فریادی ہونا وغیرہ وغیرہ۔

قدرتِ بیان ہی کی طرح حسنِ بیان کے بھی مفہوم کو انھوں نے اک نیا رنگ دے دیا یعنی حسنِ بیان یہ نہیں ہے کہ ایک لفظ کے ساتھ جب غرضی اد

رسمی مناسبات مثلاً زلف کے ساتھ سر سودا، پریشان، اور سنبلستاں کو عبارت میں کھپا دیا جائے۔ اور اگر کہیں آئینہ لائیں تو خاک، غبار، کدورت، صفائی، حیرت، اور سکندر کسی نہ کسی طرح آہی کے رہے۔ یا اگر کھلنا آگیا تو اسکی ضد باندھنا ضرور آئے۔ یا کوئی مقری مضمون کسی مقری اسلوب کے قالب میں اتار لیا جائے مثلاً جیسے شراب لال، پری بنا کر شیشے میں اتاری جائے یا بلبل کو کفن دینے کی خاطر گل کے پیراہن میلے کر کے اتر والے جائیں یعنی فرضی، رسمی، مصنوعی اور مقری موضوعات کو اسلوب، انداز بیان، طرز ادا، تشبیہہ استعارے، کنائے اور الفاظ کے ایک مقری قالب میں ڈھال لینا ہی "حسین" سمجھا جائے اور اسکے پیچھے ساعی کو آوارہ چھوڑ دیا جائے۔ اس قسم کی باتیں کبھی تو شاید سخن کے "اسباب حسن" میں ضرور رہی ہونگی۔ مگر جب تماشا غالب تک پہونچا تو انھوں نے مشاطہ "چہ چیز بر فزوں کند" کی فرمائش کی۔ کیونکہ انکا زمانے آتے آتے آرائش کا طریقہ اس قدر عامیانہ اور بے مزہ ہو کر رہ گیا تھا کہ تماشائیوں سے جی اکتانے لگا تھا۔

چنانچہ اُنھوں نے حسن بیان کا ایک ایسا مفہوم لیا جو حیرت انگیز درجہ تک جدید ترین نظریات حسن سے میل کھاتا ہے۔ یعنی مقصد، غرض و غایت، افادیت اور ہیئت کا مکمل تطابق۔ حسین ترین موم وہ ہے جسکی شکل و صورت اور ساخت اُس کی افادیت میں زیادہ سے زیادہ معین اور کم سے کم مخل ہو۔ عام ازیں کہ وہ ظاہرا دیکھنے میں کیسی ہی معلوم ہو۔ یعنی مروجہ اور رسمی نقطۂ نگاہ سے دیکھنے میں ناحسین ہی کیوں نہو۔ یعنی حسین بیان وہ ہے جو مضموں کی نوعیت کے اعتبار سے وضع کیا گیا ہو۔ یعنی الفاظ کا جامہ شاہد مضمون پر راست آئے۔ عام ازیں

کہ وہ مستعار اور عامیانہ زربفت کا ہو یا نہ ہو۔ ہر مفہوم اک خاص طرح کے بیان کا تقاضا کرتا ہے۔ جیسے ہر شاہد طناز کے جسم و اعضا کے کج و کاواک و نشیب و فراز اپنی نمائش و نمود کی تکمیل کیلئے ایک خاص تراش و خراش کے کپڑے کا تقاضا کرتے ہیں۔ اور جسم و اعضا اور بدن کی ساخت کے بلا لحاظ و خیال تراش و خراش مقرر نہیں کردی جاسکتی، اور کسی مخصوص تراش و خراش کا ہر کے بدن پر کھلنا ضرور نہیں۔

اور سب سے جسم کا ایک تراش میں کھلنا ضرور نہیں۔ تراش و خراش اور وضع تو ایک اضافی شے ہے اور "حسن وضع" کسی مقررہ نمونے کا نام نہیں ہوسکتا۔ حسن وضع مقرر نہیں کیا جاسکتا۔ اسی طرح "حسن بیان" کسی مقررہ اسلوب بیان کا نام نہیں ہوسکتا۔ چند مقرر اور مروجہ اسالیب پر مشتمل نہیں ہوسکتا۔ حسن بیان کوئی متعین اور مقررہ قدر نہیں جو ہر جگہ ضرور بالضرور رہتا ہی جائے اور کھل ہی کے رہے۔ وہی اسلوب اور طرز جو ایک مفہوم کے بیان کیلئے حسین ہو کوئی ضرور نہیں کہ اُسی طرح کے موضوع کے بیان کیلئے بھی موزوں یعنی حسین ہو۔ فراک اور گاؤن کی ایک تراش و خراش کسی خاص عورت کے قد و قامت پر تو کھل سکتی ہے، مگر وہی تراش و خراش کوئی ضرور نہیں کہ دوسرے تناسب کے قد و قامت والی عورت پر بھی کھلے۔ مگر قدر ناشناس اور خود ناشناس عورتیں کسی فراک اور گاؤن کو بالاتفاق حسین سمجھ کر بلا امتیاز اُسی کی نقلیں اتارنے لگتی ہیں۔ اور اپنے بدن اور اپنے مذاق دونوں کو رسوا کرتی ہیں۔ یہ وضع و جسم ناشناس لچر تیتریاں اک وضع کو "چلا دیتی" ہیں۔ اور تمام نافہم بدمذاق تیتریاں "چلا ہوئی" وضع میں اتراتی پھرتی ہیں۔ اُردو بازار کے بانکوں کا بھی یہی حال تھا۔ بیان کے اک خاص

ا

قسم کی وضع کو وہ حسین سمجھے بیٹھے تھے۔ اک وضع چلی ہوئی تھی۔ وہ اسی کو برتتے جاتے تھے۔ غالب نے جسم یعنی مطلب مفہوم اور موضوع کے اعتبار سے بیانات وضع کئے کہیں بھاری بھرکم۔ کہیں ہلکے پھلکے۔ کہیں سادہ۔ کہیں زرنگار۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اپنے وضع کردہ نہیں تو دریافتہ یا کم از کم منتخبہ راستے پر وہ ہمیشہ کامیابی کے ساتھ چلے۔ بلاشبہ گاہے وہ راہ راست سے بھٹک بھی گئے ہیں۔ اور گاہے جواز کی حد کو ٹپ بھی گئے ہیں۔ مگر ایک عام رجحان صاف ظاہر ہے۔ ایک غالب رنگ صاف نمایاں ہے۔ اک مجوزہ منزل، اک مجوزہ راستہ، اور اس مجوزہ منزل کی طرف مجوزہ راستے پر گرم خرامی صاف محسوس ہوتی ہے۔ میں صرف اس منزل اور راستے کی اک مخصوص نوعیت اور کیفیت بیان کر رہا ہوں۔ قدرت بیان اور حسن بیان کا جو مفہوم انکے کلام سے استخراج کیا جا سکتا ہے اس تک پہونچنے کی کوشش کر رہا ہوں۔

انکی قوت ادراک میں بیٹھا غیر شعوری ناقد ایک اور بھی بہت اہم خدمت انجام دیتا تھا۔ وہ صرف قبلہ نما نہ تھا۔ یعنی راہ راست سوجھا کر وہ اپنی مشغولی سے فارغ اور بے نیاز نہ ہوجاتا تھا بلکہ توسن فکر کو بے لگام کبھی نہ ہونے دیتا تھا اور متخیلہ کی عنان کو کھینچے رہتا تھا۔ بلاشبہ وہ کبھی غافل بھی پڑ جاتا تھا۔ مگر اس کی بیداری اور کارفرمائی کا جو معیار اور ترکیب ہے وہ بمراتب اوروں سے بلند تر ہے۔

ایک چوتھی شے جو انکے کلام میں وہ قدریں بھر دیتی ہے جو اس زمانے میں اگر نا متعارف نہیں تو نامروج ضرور تھیں وہ جذبات میں شدت کے عنصر کی

موجودگی ہے۔ اردو شاعری سے یہ عنصر تقریباً دورِ دوم کے شعراء کے ساتھ خارج ہوگیا۔ صرف ایک میرؔ اس حکم عام سے مستثنیٰ ہیں۔ جب سنگلاخ زمینیں مروج ہوئیں تو جذبات نگاری نے سلام کیا۔ سنگلاخ زمینوں اور لمبی لمبی بے ڈھنگی ردیفوں میں جذبات نگاری کا نازک پودا نہیں پنپ سکتا۔ فن کی مشق بڑھانے کی حیثیت سے، لسانی اور گرامری جنس کی زباں دانی کا ملکہ دکھانے کی حیثیت سے، چند نامربوط الفاظ میں اک مصنوعی، فرضی، رسمی ربط پیدا کر دینے کی قابلیت کے اعتبار سے اس قبیل کی مشق کی کیا اہمیت ہے میں کچھ نہیں کہنا چاہتا۔ مگر شاعری اس طرح کی بنجر زمینوں اور مسموم فضا میں نہیں پنپ سکتی۔ چنانچہ ابھی محمد شاہ رنگیلے کا رنگ جما ہی تھا کہ اردو شاعری سے حسیات و کوائف کا رنگ اڑنے لگا۔ غالب نے اس اڑتے ہوئے رنگ ہی کو پسند کیا۔ یہاں میں کچھ نہیں کہتا کہ وہ زمانہ کی سنت کی پیروی سے ایک دم برسرِ انکار رہے۔ زمانہ تو اک حاکم جابر ہے۔ اس سے ایک دم سرتابی کہاں ممکن ہے۔ مگر جہاں من کی بات اور حکم حاکم ایک ہی ہو وہاں سرتابی کا سوال ہی نہیں پیدا ہو سکتا۔ اردو شعر کے ساتھ بالعموم یہی خوش آئند ماجرا گزرا۔ غالب کے ساتھ دونوں میں تصادم کا مرحلہ پیش آیا۔ بہت اکثر غالب غالب رہے مگر کبھی مغلوب بھی ہو گئے۔ یہ حقیقت نازنینانِ فرنگ کے تن سیمیں کی طرح نام نہاد حجابوں کی آڑ میں عریاں نظر آنے لگتی ہے اگر آپ اک شے کے محض بیان، اک امر نفس واقعہ کے محض اعادہ، اور اس شے اور واقعہ سے متعلق کسی ردعمل اور کسی احساس کے اظہار کے درمیان امتیاز کرنے کی زحمت گوارا کریں۔ مثلاً "چاند بہت گول ہے" اک محض امر نفسِ واقعہ کا بیان

ہے، اور "چاند کیا گول ہے!" اک ردِ عمل اور احساس کا اظہار ہے۔ زیادہ تر شعرا کے اکثر اشعار سے محض واقعہ کے اک بیان کا رنگ نہیں اترتا۔ غالب کے بہت اکثر اشعار میں اک حسیاتی، اک محسوسہ، ایک کیفی اور جذباتی رنگ ضرور رہتا ہے۔ انھوں نے سنگلاخ زمینوں اور بے لطف القبی ردیفوں کو تو گویا ہاتھ ہی نہیں لگایا۔ اور جہاں "طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا" سودا بنکر سر میں سماتا تھا اور معنی بندی کے دشت میں آنکلتے تھے وہاں بھی افتادِ طبع نے اکثر اپنے رنگ کا ایک شائبہ اترنے نہیں دیا۔ اور پھر طرزِ بیدل میں ریختہ "تکنیک کا کھیل کھیلنے" سے نہیں انجام پاتا۔ وہ ایک عمدہ اور مخصوص جنس کی فنکاری سہی مگر اک نقصی بھی جگہ ہے۔

قدرتِ بیان کا وہ مفہوم جو غالب نے لیا موضوعات کے انتخاب کے دائرے کو اور مطالعوں کے زاویوں کو بمراتب وسیع کر دیتا ہے۔ بڑھتی ہوئی دلچسپیوں کے اظہار کا موقع فراہم کر دیتا ہے۔ تکرار سے محفوظ رکھتا ہے۔ اور تلاش و جستجو، جودت و جدت اور انفرادیت پر دنیا اور مافیہا کے مطالعہ کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کے چھوٹے سے دیوان میں متفرقہ، متنوع مضامین ہیں اور دیوانوں میں نایاب ہیں۔ "رند شاہد باز" سے لیکر "پوشیدہ دلی" "برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم" سے لیکر "روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں؟" اور "غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس" سے لیکر "موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں" اور "حلقہ نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ" سے لیکر "طاقت کہاں کی دید کا احسان اٹھائیے" اور "دل محیط گریۂ و لب آشنائے خندہ ہے" سے لیکر "آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے"

کے رنگا رنگ اور بدلتے نظارے اور تماشے، رند شاہد باز سے لیکر صوفی پاکباز، سادہ دلوں سے لیکر پرکار دل اور سادگی پہ مرنے والوں سے لیکر آسمان کیلئے اور ستارے بنانے کا حوصلہ رکھنے والوں تک کیلئے ایک سامان لطف و انبساط ہے۔ وہ ولی نہ سہی مگر مسائل تصوف درجے رفیع منزل پر بیان کرتے ہیں۔ وہ فلسفی نہیں مگر جہاں تک تجربات و مشاہدات کو تعمیم کے پہلو میں ڈھالکر اس پر ایک فلسفیانہ قلعی چڑھا دینا ممکن ہے آپ اپنی نظیر رکھتے۔ یہانتک کہ اقبال بھی اس میدان میں آکر اُنکے حریف بن گئے۔ مگر اقبال چونکہ علم فلسفہ میں اُن سے زیادہ ماہر اور تحت الشعوری تنقیدی صلاحیت، ذوق جمال کی تخلیص و تحلیل کو زیر عنان رکھنے کی قدرت میں اُن سے کم تھے اس لئے ان کا طرۂ امتیاز اپنے سر پر نہ سجا سکے۔ تکرار موضوعات تو غزل گوئی میں ناگزیر ہے۔ ہاں تکرار کی مقدار اور تکرار و تازگی کے تناسب میں فرق ممکن ہے۔ یا مکان جس حد تک غالب کے دیوان میں خاطر خواہ طریقے پر پورا ہوتا ہے اردو کے اور کسی دیوان میں نہیں ہوتا۔

مگر بڑھی ہوئی دلچسپیاں، موضوعات کے دائرے کی وسعت اور دنیا و مافیہا کے مطالعہ کا کھلا ہوا دروازہ ایک اور طرح بھی مشرح ہو سکتے ہیں یعنے اُن کی ذکاوت ہی غیر معمولی تھی۔ اور اکثر ایسے محرکوں سے تحریک میں آگئی جو اوروں کے حق میں محرک نہ بن سکے۔ اور چونکہ اُن کے قدرت بیان کا مفہوم اس طرح کے غیر معمولی محرکوں کی تحریکوں کے بیان کی راہ میں حائل نہ تھا اس لئے وہ معرض بیان میں آ گئے۔ یعنی اس قالب میں آئے جو قدرت بیان کا مروجہ مفہوم سمجھنے والوں کو میسر نہ تھا یعنے جو قدرت بیان کا محل صرف اسقدر ٹھہرائے

ہوے تھے کہ رسمی، مروج اور چلے ہوئے مضامین جو پہلے فارسی میں اور بعد کو "سخن گسترانِ پیشین" کے یہاں بیان ہوتے چلے آتے تھے انھیں پر طبع آزمائی کر کے تھوڑا رد بدل کے بعد اپنے زمانے کے روزمرہ اور محاورے کے قالب میں ڈھال لیں۔ گویا قدرتِ بیان کا محل صرف یہ تھا کہ پہلے پچا کر اور کوئی نیا پہلو نکال کر اور الگ کر کے پرانے مضامین کو ایک گرم اور چست بندش میں ادا کر دیا جائے۔ قدرتِ بیان سے اس انوکھے مفہوم اور اس انوکھے مفہوم پر سختی کے ساتھ کاربندی کا لازمی نتیجہ ہوا کہ اردو پر نئے مضامین کا باب بند ہو گیا۔ دنیا و مافیہا کا ذاتی مطالعہ اور اس کا مضامین کا ایک سرچشمہ اور مخزن ہونا تو نامروج بلکہ نامحمود ہو گیا اور ایک محدود تنگ، اک رنگ اور ساکت حجابِ دنیا کی چیدہ چیدہ باتوں کے بیان میں تکرار ہونے لگی۔ چنانچہ گارسیں دتاسی جو پیرس یونیورسٹی میں علومِ مشرق کا معلم تھا اور ہندوستان میں کچھ دنوں رہ چکا تھا لکھتا ہے کہ ہندوستانی شعرا بس صرف چند چیدہ مضامین کو دہراتے ہیں۔ اور چونکہ یہی روش ہی ہے اس لیے کسی ایک کا دیوان دیکھ لینا تمام دیوانوں کے دیکھ لینے کے برابر ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ وہ غلط نہیں کہتا۔ اور یہ نتیجہ منجملہ اور چند باتوں کے خاص طور پر اس وجہ سے بھی ظہور پذیر ہوا کہ عربی ہی کی طرح اردو میں بھی لسانی اور گرامری انداز کی شاعری مروج ہو گئی۔ شاعری کا مرکز اور مستقر ہی بدل گیا۔ دنیا و مافیہا مضامین اور موضوعات کا سرچشمہ اور منبع ہی نہیں رہ گئی۔ دل، اس کے کوائف اور ان کی ترجمانی کی طرف نظر ہی نہ رہی۔ الا اُن محدود کوائف کے جن کا بیان ارسما مروج ہو گیا تھا اور تمام تر توجہ محاورہ، روزمرہ،

نعت، اور لفظی و معنوی صنعت گری کی طرف مبذول ہو گئی۔ اور متنبی وغیرہ کے قسم کی لفاظی، مبالغہ، اغراق، اور تشبیہ اور استعارات کے وضع کرنے میں قوت متخیلہ کا عنان گسیختہ اور بے محل صرفہ، اور استعمال کو نہیں وہ بے پروائی جو ایک نادان مصرف اپنے مال کے لٹانے میں برتتا ہے یا جو ایک خود نما اور خود بین امیر اپنے جواہرات کے محض دکھاوے اور نمود کے طور پر کرتا ہے مروج ہو گئی۔ تشبیہ اور استعارہ اور تلمیح اور تمثیل لیلائے شاعری کے زیورات ہیں مگر زیورات کے استعمال کیلئے سلیقہ شرط ہے۔ زیور سلیقہ سے استعمال ہو تو تحسین معلوم ہوتا ہے اور بدن پر کھلتا ہے۔ اور خود بدن بھی آرائش کی وجہ سے حسین تر معلوم ہونے لگتا ہے۔ مگر یونہی اگر لاد لیا جائے تو نہ زیور کھلتا ہے نہ بدن۔ علاوہ ان دونوں طریقوں کے استعمالوں کے جو سلیقے سے وابستہ ہیں ایک اور بھی وجہ زیورات کے استعمال کی ہو سکتی ہے جس میں سلیقہ کسی طرح دخیل ہی نہیں یعنی بد سلیقگی کی بھدی اور مکروہ صورت میں بھی نہیں۔ پہننے والے کے ذہن میں حسن یا افزائش حسن کا کوئی شائبہ ہی نہیں ہوتا اُسکا مقصود صرف دولت و ثروت کا دکھانا ہوتا ہے۔ ذوق، نصیر، تعشق اور ناسخ کے اکثر معاصرین یا ان کے دواوین اسی طرح کے بد سلیقہ، مصرفانہ، اور "امیرانہ" استعاروں اور تشبیہوں سے بھرے پڑے ہیں۔ انکی عیار تنقید میں زیورات بالذات ایک خاطر خواہ قدر رکھتے۔ انکی قدرت بیان کا مفہوم انکے اختراع و تخلیق کا متقاضی تھا اور انکے حسن کا مفہوم انکے مصرفانہ اور "امیرانہ" استعمال کا۔ غالب [illegible] کا مفہوم ا[illegible] کا متقاضی نہ تھا۔ اور انکے حسن کا مفہوم مصرفانہ اور "امیرانہ" استعمال کے بجائے

ان کے یہاں ان "اسباب حسن" کی کچھ کمی نہیں۔ بلکہ فراوانی ہے۔ مگر سلیقے کی شرط کی سخت قید کے ساتھ۔ وہ لوگ جہاں تک تشبیہیں اور استعارے وغیرہ "اسباب حسن" ہیں۔ اور اس علم کی بنا پر اسکا صرف ضروری سمجھتے تھے غالب مستعملہ زیورات کے حسن و قبح کو محسوس کرتے تھے اور جہاں تحسین معلوم ہوتا تھا وہیں پر استعمال میں لاتے تھے۔ آپ ذوق کے قصائد، نصیر، تعشق، اور امیر کی غزلیں اور جوش کی نظمیں پڑھکر دیکھیں اور پھر غالب کا کلام۔ اور پھر انکو استخراج کے قضیے قرار دیکر ان سے استنباط کرنیکی کوشش کریں کہ دونوں سے محل صرف کے کیا کیا اصول ماخوذ ہوسکتے ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ متنبی اور اسکے بعد کے عرب شعرا اور ان کے تابعین خاقانی وغیرہ کے قسم کے فارسی شعرا کی طرح اردو شعرا بھی عاماً انکو بالذات خاطر خواہ قدریں سمجھتے ہیں۔ جدید تنقید کی نظریات کے اصول کے اعتبار سے یہ روش نا جمالیاتی ہے۔ یہ آئینہ سہل ادبی سفر ہے۔

سطور بالا سے یہ مقصود نہیں اور ہرگز یہ نتیجہ نہ نکالا جائے کہ میں دونوں معیار (یا) پیمانوں، زاویات نگاہ، نظریات اور طریق کار دونوں میں کسی کو صحیح ٹھہرا رہا ہوں میں صرف دونوں کو بیان کر رہا ہوں یعنی یہ نہیں کہ میرے ہاں اس مسئلہ میں کوئی رائے نہیں اور میں نے اپنی ذاتی رہنمائی کیلئے کوئی فیصلہ نہیں کر لیا ہے۔ مگر اس کا یہاں اعادہ بے محل ہے۔ اور دونوں پیمانوں و نظریات کی اضافی قدر و قیمت کا سوال اور تقابل یہاں پر حدود بحث سے خارج ہے مجھکو رجحانات کی اولین تحقیق میں مثلاً غنی اور محقق بہتر اور رذلی کی بحث میں جانیکی ضرورت نہیں ہے میرے موجودہ اغراض و مقاصد کیلئے دونوں کے اہم اور امتیازی اجزا کا تعین بجائے خود کافی

ہے۔ اور یہاں یہی مبحث ہے۔

اور پھر جیسا کہ میں "فن۔ فنکار۔ اور عمل" کی سرخی کے تحت عرض کر چکا ہوں جمالیات میں قطعیت محض ایک تعصب ہے۔ کیونکہ سائنس کے علما کی طرح نفسیاتی اور جمالیاتی علما نے ہنوز کوئی مطلق قدریں نہیں دریافت کر لیں ہیں۔ اور جب تک یہ مطلق قدریں نہ دریافت ہو لیں قطعی، متفقہ اور معتبر توازن کبھی ناممکن ہے۔ کیونکہ جب کوئی قابل اعتبار ترازو اور مقررہ باٹ ہی نہ ہو تو پھر وزن کیسے دریافت ہونا ممکن ہے۔ تو بغیر افضل اور بہتر کے کسی شے کو بھی ذہن میں دخل دیئے ہوئے دونوں کے اہم اور امتیازی اجزا و خصوصیات کو ذہن میں محفوظ رکھ کر اس مسئلہ پر غور فرمائیے کہ غالب کے معاصرین کا کونسا نقطۂ نگاہ رہا ہوگا؟ اُنکے تنقیدی نظریات غالباً کیا ہونگے؟ انکی ترازو پر کیسے باٹ چڑھتے ہونگے؟ اگر "سایۂ دیوار یار میں بیٹھنے والے" فرمانروائے کشور ہندوستان" کی راجدھانی دلی میں آج مغرب کا تنقیدی ضرب شاہی الجز الوقت اور تمام قدروں کا مقیاس ہے تو پھر خود اُنکے زمانے میں اس کا بدل صرف مقابل و قائم مقام کیا رہا ہوگا؟ آج ظفر کے کشور ہندوستان میں کیوں مغربی ادبی سکے اور مقیاس رائج اور مقبول ہیں؟ یا یہی اسباب محمد شاہ کی سمت دلی سے دلی کا چھین لیا کہیں عربی اور ایرانی مقیاسوں کے رائج اور مقبول ہو جانے کا سبب ہوئے ہونگے؟ کیا جس طرح آج علما ہر بات میں ارسطو اور ہوریس کا نام لیتے ہیں نہ تھکتے کے شمار کبھی ہر ایک بات میں کسی کا نام نہ لیتے ہونگے۔؟ اور کیا جس طرح شیکسپیر ملٹن، شیلے، کیٹس اور ورڈز ورتھ کے کلام آج کل کے علما کا فی

روشناس ہیں اسی طرح اُس زمانے کے علما امرء القیس، ابو نواس متبنی خاقانی، انوری، نظامی اور سعدی و حافظ وغیرہ سے روشناس نہ رہے ہونگے؟ اور کیا جس طرح انگریزی شعراء کے کلام درسًا پڑھائے جاتے ہیں اسی طرح عربی اور فارسی شعراء کے کلام نہیں پڑھائے جاتے ہونگے۔؟ کیا جیسے انکی متعدد شرحیں تمام کتابوں کی دوکانوں میں بکتی پھرتی ہیں انکی شرحیں کبھی نہیں بکتی پھرتی ہونگی؟ اور کیا ان اسباب وعلل کے تحت جس طرح جدید مغربی قدریں اور مقیاس آج مروج ہیں اُسی طرح عربی اور ایرانی قدریں اور مقیاس رواج نہ پا گئے ہوں گے؟ کیا جس طرح مغربی ادب سے ماخوذہ اور جدید نقادوں کی منظور نظر قدریں ہمارے ادبی نظریات، مقیاس اور تخلیقات میں دخیل ہوگئی ہیں اسی طرح عربی اور ایرانی ادب سے ماخوذہ اور عربی اور عجمی نقادوں کی منظور نظر قدریں انکے ادبی نظریات، مقیاس اور تخلیقات میں دخیل نہ ہوگئی ہونگی؟ تو پھر اس پر کیوں تعجب کیا جائے کہ غالب کے یاران وطن اور ابنائے شہر کی ترازو اور باٹ اُسی جنس کے تھے جیسا اُس ماحول میں ہونا عین قرین قیاس تھا اور انھوں نے غالب کو اپنی ترازو پر اپنے باٹ سے تولا۔ اور چونکہ یہ ترازو اور باٹ اک خاص ساخت اور انداز کے تھے اس لئے اس پر انکا وزن وہ نہ ٹھہرا جو ایک دوسری ترازو پر اور ایک دوسرے باٹ سے وزن کئے جانے پر اب ٹھہر رہا ہے۔ کیونکہ یہ تو ظاہر ہے کہ یہ دوسری ترازو اور مقیاس مغربی ہے۔ آزاد، حالی اور شبلی وغیرہ سے لیکر اس وقت تک اسکا درخور روز افزوں رہا یہاں تک کہ آج وہ تنقید کی مسند شاہی پر متمکن ہے اور اپنی مستی پندار میں حریف کے وجو

تک کا وجود نہیں تسلیم کرتی۔ وہ اُس کی نظر میں معشوق کی کمر اور اقلیدس کا نقطہ
ہے۔ اسکی سرپرستی میں غالب کے متاعِ روئے دست، اور ہیچ مقدار اور کس نخر دیوان
کے کم از کم بیس۲ پچیس۲۵ اڈیشن قدردانوں کے ہاتھوں میں گھوم رہے ہیں۔
مطلا، مصور، معکس، سو، دو سو، پانچ، سات، روپئے، آٹھ آنے، ہر دام
کے۔ اور ڈاکٹر عبدالرحمان مرحوم کے اس الہامی صحیفے کی کم از کم دس بارہ
تفسیریں بھی ہوچکی ہیں۔ اور ابھی ہوتی ہی چلی جاتی ہیں۔ کاش آج غالب
زندہ ہوتے اور اپنے "گنجینۂ معنی کے طلسم" سے قبول، شہرت اور عقیدت کے
باب کا کھل پڑنا دیکھتے۔ بات یہ تھی کہ غالب اپنے وقت سے کچھ پیشتر آگئے۔ اور
اپنی "نہاں خانۂ ازل" سے لائی ہوئی متاعِ دلی کے "نواہائے راز" سے نامحرموں
میں لٹانے لگے۔ بقول حالی وہ "نکتہ داں، نکتہ سنج، نکتہ شناس" تو تھے اور
بالفاظ خود "شاعرِ نغز گوئے خوش گفتار" بھی تھے، مگر بہ لغت اکبر "انگیز داں"
یعنی دہلوی داں نہ تھے۔ اُن کے خوان نعیما پر انکے مذاق کی بہت تھوڑی تبر تھی۔
اور اس کا انھوں نے "بقدرِ لبِ و دندان" مزہ بھی لیا۔ مگر انکے خوان کا اصلی
حصہ جن کے سامنے وہ لگانا تھا انکی اولاد کیلئے مقسوم تھا۔ وہ اولاد جس کا
اس خوان کی نعمتوں کے علاوہ یہ بھی مقسوم تھا کہ اُسکے کام و دہن اور طرح
کے ہوں گے کیونکہ وہ دوسری آب و ہوا میں پروان چڑھے گی اور اپنے
ابی قبلہ نما اور منزلِ مقصود کے اعتبار سے کوفہ و بغداد اور شیراز و اصفہان سے
نہیں بلکہ لندن، پیرس اور برلن سے وابستہ ہوگی۔ ناقدری کے غیر معمولی
قدردان میں مبدل ہوجانے میں اک لطیفہ یہ پیش آیا کہ انکے کلام کی جو باتیں اور

خصوصیات خود اُنکے زمانے میں قبول عام میں مخل ہوئیں من وعن وہی باتیں اور
خصوصیات ادبی کایا پلٹ کے بعد قبول عام کی وجہیں بن گئیں یعنی مشرقی
لسانی اور ٹکنیکی قدروں کا ماند پڑ جانا۔ اور مغربی جمالیاتی قدروں کا چمک
اٹھنا۔ ممکن ہے کہ اردو میں تنقید کے وجود کو اقلیدس کا نقطہ اور معشوق
کی کمر ٹھہرانے والا لطیفہ اس تاویل کو کچھ دور از کار ٹھہرائے۔ مگر میرے خیال
میں یہ سراسر ناانصافی اور حقیقت سے کھلا چشم پوشی ہوگی کہ اردو شاعر
اور شاعری یہ عربی اور ایرانی شاعر اور شاعری سے بالکل الگ جزو معلق
قرار دیا جائے۔ اور جس ملک و قوم میں عربی علم معانی و بیان کی کتابیں اور
معلقات، ابونواس، متنبی اور مقامات حریری وغیرہ درساً رائج ہوں
ان کے ادبی قدروں کا علم اقلیدس کا نقطہ اور معشوق کی کمر ٹھہرایا جائے۔
کیا اہل دلی مطلق بغیر کسی نظریات و مقیاس کے تھے؟ کیا اُن کے پاس کوئی
ترازو اور کسوٹی تھی ہی نہیں؟ کیا ان کی کسوٹی لسانیاتی اور انکی ترازو کے
باٹ ٹکنیکی نہ تھے؟ اور کیا یہ لسانیاتی کسوٹی اور ٹکنیکی باٹ اُن کو اپنے عربی
اور عجمی استادوں سے دست بدست نہ ملے تھے؟ کیا وہ اور تمام دیگر علوم و
فنون میں عرب و عجم کے شاگرد نہ تھے؟ کیا ادب اور تنقید کو اس عام حکم اور
روش سے مستثنیٰ سمجھنے کے ہمارے پاس کافی اسباب و علل ہیں؟ اگر
مغربی یورپ ارسطو اور ہوریس کو علم تنقید میں اپنا استاد مانتا ہے تو کوئی
وجہ نہیں کہ اصمعی ابن قطیبہ ثعلبی اور ابن رشیق کو ہم اردو تنقید میں وہی
مقام نہ دیں۔ بالخصوص جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ نہ صرف عربی ادبی کتابوں

کا درس جاری تھا بلکہ بالائی طبقہ اس کو اپنے لئے ناگزیر جانتا تھا اور تمام شرفا و روسا جو مربی اور سرپرست تھے اُن کے گھرانوں میں اسکا چرچا عام تھا۔ اور جب ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ادب ہی کی کچھ قید نہیں بلکہ تمام دیگر علوم و فنون میں عربی عناصر کا پورا زور تھا تو پھر کسی ایک کو علیحدہ کر رکھنے کی کوئی معقول وجہ ذہن میں نہیں آتی۔ اور ان ساری باتوں کے بعد جب ہم اردو شاعری میں انھیں قدروں کی جلوہ گری بھی پاتے ہیں تو اسکے سوا کیا کہہ سکتے ہیں کہ یہ توافق اور تطابق کوئی امر اتفاقی نہیں بلکہ ایک عام بات کی مخصوص صورت ہے اور انھیں کا ایک نتیجہ اور اثر اور بازگشت ہے۔ رہا یہ سوال کہ غالب کیوں اور کیسے اس اثر اور بازگشت سے محفوظ رہ گئے تو اسکا جواب یہ ہے کہ وہ ایک غیر معمولی شخصیت کے مالک تھے اور ایک غیر معمولی دل و دماغ لیکر آئے تھے۔ اور ہر غیر معمولی شخصیت اور غیر معمولی دل و دماغ والے آدمی کے ساتھ یہی ہوا اور ایسا ہی ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی طرح ناموافق اور ناسازگار تاثرات سے محفوظ رہجاتا ہے اور اُنکے مقابل میں اپنی محافظت کے سامان فراہم کر لیتا ہے غیر معمولی تو اُسی کو کہتے ہی ہیں جو محض حسب معمول نہو، معمول کے سانچے میں ڈھلا ہو۔ فضائے وقت کی محض بازگشت نہو۔ دنیا میں کوئی ایسا غیر معمولی انسان گذرا ہے جو رسم و عام سے کترا کر ایک الگ راستے پر نہ چل پڑا ہو اور اگر اُس نے ایسا نہیں کیا تو پھر وہ غیر معمولی کیسے ہوا؟ کیا دانتے نے ایک نئی طرح نہیں ڈالی؟ کیا چوسر نے نہیں ڈالی؟ ابسن نے نہیں ڈالی؟ موپاساں نے نہیں ڈالی؟ ابو نواس نے بھی یہی کیا تھا۔ متنبی نے بھی یہی کیا تھا۔ سعدی نے بھی یہی کیا تھا۔ غیر معمولی

آدمی ایک نئی طرح توڑ دالتا ہی ہے۔ غیر معمولی تو اسی کو کہتے ہی ہیں جو خلاف معمول کوئی بات کرے۔ غالب بھی ایک غیر معمولی آدمی تھے۔ انھوں نے بھی ایک نئی طرح ڈالی۔ وہ فضلائے وقت کی محض بازگشت نہ تھے۔ وہ بھی "صاحب نظر" تھے اور جیسا کہ وہ خود فرما گئے ہیں "ہر کس کہ شد صاحب نظر۔ دین بزرگان خوش نہ کرد۔" اُن کو بھی دین بزرگاں خوش نہ آیا۔ یہ محض ایک اتفاق تھا کہ اُنکے "ادائے خاص" کے مقبول ہو جانے کے اسباب بھی فراہم ہو گئے۔

قبول کے اسباب فراہم ہو جانے کو ایک "اتفاق" محض تاریخی نقطۂ نگاہ سے کہا گیا ہے۔ ورنہ قبول کے اسباب تو اس میں مضمر تھے۔ قبول، بالخصوص قبول عام دو نوعیت کا ہو سکتا ہے۔ یعنی اسی کی بنا اور اساس دو طرح کی ہو سکتی ہے۔ اور چونکہ یہ دونوں طریقے ایک دوسرے کے متضاد اور نقیض نہیں ہیں اس وجہ سے دونوں کے ساتھ ساتھ ہونے کا بھی امکان ہے۔ بعض موضوعات محض اپنی ذات سے یعنی محض وہ مخصوص بات ہونے کی وجہ سے عزیز ہوتے ہیں۔ مثلاً کسی کے سامنے اُسکے آبا و اجداد کی مدح و ثنا۔ غمگین کے آگے غم گساری کی باتیں۔ کسی آدمی کے آگے اس کے منظور نظر اور محبوب فلسفہ، عقیدہ، سیاسی یا اقتصادی نظریات کی تائید وغیرہ۔ اسی طرح کی باتیں بالذات پسند خاطر ہوتی ہیں۔ اور دل اڑا لیتی ہیں۔ عوام جمالیاتی اور فنی نکات پر نہیں جاتے۔ وہ بات کے گرویدہ ہوتے ہیں۔ وہ "بیان" کو ایک فنکارانہ عمل قرار دے کر فنکارانہ عمل کی جمالیاتی کسوٹی پر نہیں پرکھتے۔ وہ بس موضوع کی پسندیدگی کی وجہ سے اُس کے پروانے ہو جاتے ہیں۔ اس طرح کا قبول اور اسکے اسباب

وعلل اس مضمون میں زیر بحث نہیں۔ دوسری طرح کا قبول وہ ہے جس کے اسباب وعلل جمالیاتی اور فنی نظریات اور اصول میں مضمر ہوتے ہیں۔ اور یہ قبول جمالیاتی اور فنی نظریات پر پورا اترنے کا نتیجہ اور ثمر ہوتا ہے۔ فن کار کے عمل میں دونوں طرح کے عناصر کا ایک لطیف امتزاج بھی ممکن ہے مثلاً میر انیس اور اقبال اور جوش کے قبول عام میں پہلے طرح کا عنصر بھی کافی دخیل ہے۔ گو تینوں کے کلام میں دوسرے طرح کی عنصر بھی ہے جو تھے موجود ہے اور نفسیاتی اور نظریاتی فرق عملاً یوں نما ہوگا کہ اکثر یہ ہوگا کہ عمل کا جو حصہ عوام میں مقبول ہے وہ نقاد میں نہیں۔ اور جو نقادین ہے وہ عوام میں نہیں۔ اور ایک حصہ ایسا ہوگا جو اتفاقاً دونوں میں مقبول ہوگا۔ اعلیٰ قسم کے فنکار دونوں میں جو خط فاصل ہے اس کو کبھی نہیں پلٹتے۔ وہ کبھی بات کے بل پر اڑنے کی کوشش نہیں کرتے کبھی نفسیاتی اور جذباتی تخاطب سے مخاطب کے دل کو مسحور نہیں کرتے الا جوش گفتار میں کبھی سہواً۔ ادنیٰ درجے کے فن کار اکثر یہی کرتے ہیں وہ مخاطب کی دل پسند اور خاطر خواہ بات کے بل پر نفسیاتاً اور جذباتاً اس کو متاثر کرتے ہیں۔ بڑے فن کار کی توجہ ہمیشہ جمالیاتی نکات سے لپٹی ہوتی ہے۔ انکے یہاں موضوع کی ذاتی خاطر خواہی اور دل پسندی محض امر اتفاق ہوتی ہے جس کے اچھالنے کی طرف وہ ملتفت نہیں ہوتے۔ ادنیٰ فن کار اسی کو اپنی التفات کا مرکز بنا دیتے ہیں اور جمالیاتی نکات کی طرف سے توجہ ہٹ جاتی ہے فلسفیانہ نکتہ آفرینی کی گنجائش رکھتے ہوئے اور مناظرانہ بحث کا حق رکھتے ہوئے، کیونکہ ان کے خلاف سدباب ہنوز ناممکن ہے موٹے طور پر

کہہ سکتے ہیں کہ بہت بہت اکثر و بیشتر بڑے بڑے ادبی شاہکاروں میں پہلی جنس
کی ہر دلعزیزی کے عناصر یا تو ہوتے ہی نہیں یا بس بقدر نمک ہوتے ہیں اور
شاعری کو مدنظر رکھتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ پرانے اصناف میں مرثئے اور سلام
وغیرہ کے سوا اس طرح کے عناصر اور کہیں تقریباً نہیں کے برابر ہوتے ہیں
اور غالب کے دیوان میں بھی مطلقاً موجود نہیں۔ غالب کا قبول عام کسی غیر
جمالیاتی عنصر کے بل پر نہیں۔ مگر یہ قبول، کچھ دنوں بہ حکم قضا و قدر زیر التوا میں
پڑا رہا۔ غالب نے اپنے کو "عندلیب گلشن نا آفریدہ" کہہ دیا تھا۔ شاید انھیں
کی بات رکھ لینا منظور ہو۔ یعنی ان کا گلشن معنی "آفریدہ" ہو جانے کے بعد
بھی "نا آفریدہ" ہی رہا۔ کیونکہ اس کے عنادل دلی کے باغ کہن میں موجود
نہ تھے۔ اور اس میں جو قبول کے تخم مضمر تھے انکے پھولنے پھلنے کیلئے کسی اور
طرح کی ذہنی سرزمین اور ادبی فضا کی ضرورت تھی ایک ایسی سرزمین کی
جس میں تپش دل میں جلے بھنے بیج نا روئیدہ نہ رہنے پائیں۔ اک ایسی سرزمین
کی جس میں طرح طرح کے پودوں کے نشو و نما کا جوہر ہو۔ ایک ایسی آب و ہوا
کی جس میں رنگ رنگ کے گل بوٹے پرورش پا سکیں۔ اور ایک ایسی آب و ہوا
اور سرزمین کی جو صرف ایک ہی جنس کی بالیدگی اور روئیدگی کے حق میں سازگار
نہ ہو۔ یعنی ایک ایسے جمالیاتی ذوق کی جو شدید جذبات، عنان گشیدہ تخیل، وسیع
اور متنوع تجربات کا خریدار ہو۔ ایک ایسے فنی مذاق کی جو تکنیکی مہارت کے صحیح
مصرف سے آشنا ہو۔ اور ایک ایسی ذہنی فضا کی جو اس کی متقاضی اور قدردان
ہو۔ کیونکہ شدت جذبات، عنان گشیدہ تگاپوئے تخیل، وسعت مطالعہ اور تکنیکی مہارت

کے منطقی، اصلی اور صحیح مفہوم پر عمل پیرا لی کسی وہ قدریں ہیں جو غالب کی ادبی تخلیق میں مستور ہیں۔ جن کو وہ محبوب رکھتے تھے۔ جنکو انھوں نے مشہور بنانے کی کوشش کیں۔ اور جو اردو ادب کو انکا تحفہ ہیں۔

غالب کا مختصر سا کاخ تخیل "گنجینۂ معنی کا طلسم" ہے نزدیک سے دیکھئے تو جوہری کے زیور کی سی مرصع سازی اور میناکاری۔ اور دور سے دیکھئے تو فلک بوس گنبد و برج منار کا ایک جنگل۔ غرض خود انکی زبان میں ایک "جنت نگاہ" ہے جو "گرمئ تصور" کے فسوں سے وجود میں آگئی ہے۔ اور نظارگی "خیابان خیابان ارم دیکھتے ہیں"۔ افسوس کہ میں آپ کو اس جنت اور خیابان کے کچھ نظارے نہیں دکھا سکتا۔ نہ میرے مطالعہ کا پیمانہ اس کا متحمل ہو سکتا ہے اور نہ عنوان سے پیوستگی کا تقاضا اس سیر کی اجازت دیتا ہے۔ کیونکہ عنوان کی نوعیت کے اعتبار سے میں غالب کا صرف اُسی نوع کا مطالعہ کر سکتا ہوں جو ادبی تنقید کے رجحانات کی تشریح کے دائرے میں آسکے۔ مگر آپ میرے مرہون کیوں ہوں؟ یہ سیر مجھ کم بضاعت سے بہتر لوگ اتنے لوگ دکھا چکے ہیں کہ اسکو ایک مختصر سے پیمانہ پر دہرانا محض تحصیل حاصل سے زیادہ نہیں ہو سکتا۔ مگر اس "گنجینۂ معنی" کی خصوصیت جو خاص طور پر قابل اعتنا ہے وہ یہ ہے کہ "ہر کہ یہ قامت کہتر بہ قیمت بہتر" مجھے یہ کہنے میں مطلق دریغ نہیں کہ اس جنت کی ارض پاک خس و خاشاک اور خار و خذف سے جسقدر پاک ہے اسکی مثال کسی شاعر کے گلشن معنی میں نہیں ملتی غالب کے چھوٹے سے گنجینے میں گرانقدر جواہرات کی جو بہتات ہے وہ اور کہیں نہیں۔ اور اس میں جسقدر در ہائے

نایاب یکجا ہیں اور کہیں نہیں۔ یعنی نایاب جواہر پاروں کی مقدار بہت کثیر ہے اور قیمتی نگینوں کی فراوانی ہے۔ نادر اشعار اتنے کہیں نہیں ملتے۔ اچھے اشعار اتنے کہیں اکٹھا نہیں۔ دیوان کے تمام اشعار کے اعتبار سے دونوں قسم کے اشعار کا جو تناسب ہے وہ تقریباً عدیم المثال ہے۔ کسی دیوان میں یہ تناسب موجود نہیں۔ الا حافظ جس میں زیادہ ہیں۔ اور نظیری جس میں شاید کم نہیں ظاہر ہے کہ اس عام دعوے کی دلیل مختصر سے مطالعہ میں نہیں دی جا سکی۔ کیونکہ چیدہ اور برگزیدہ اشعار پیش کر دینا اس کیلئے کافی نہیں۔ اس نظریئے کی تائید یا تردید صرف غالب اور کسی اور شاعر کے دیوان کے تقابل سے ممکن ہے۔ یہ بھی اک وجہ آپ کے ساتھ اس باغ کی سیر سے احتراز کی ہوئی۔

اصل چیز جس نے مجھ کو اس مطالعہ کی زحمت پر راضی کیا وہ اسی صورت حال پر تعجب اور تعجب کی تحلیل کی کوشش تھی کہ برگزیدہ اشعار کے اتنے اونچے تناسب کے باوجود غالب کو اپنے زمانے میں کیوں وہ قبول عام نہ حاصل ہوا جو اس اونچے تناسب کا ایک فطری نتیجہ ہوتا تھا۔ اور غور و تامل کے بعد میں اس نتیجے پر پہونچا کہ میں بقول غالب "اپنے سے کر رہا ہوں قیاس اہل دہر کا" کے جرم کا مرتکب ہو رہا تھا یعنی میں غالب کے یاران وطن کی ترازو در باٹ بھی وہی سمجھ رہا تھا جو خود میری ہے۔ ظفر شاہی دوٗٓ چیز تھا اور تھی۔ اور اس سایہ دیوار یار میں" بیٹھنے والے فرماں روائے کشور ہندوستان" کا ہندوستان دولہ جدید میں چیز ہی اور ہو گیا ہے۔ یا شاید جیسا کہ خود وہ "پوشیدہ" دلی اور "کافر کھلا" فرماتا ہے کہ میرے غم خانے کی قسمت جب لکھی جانے لگی "تو قدر گمنام

"بگیتی ابجد من خواہد شدن" لکھا گیا۔

"بعد من" کی مدت بہت قلیل ٹھہری۔ زمانے نے ظفر شاہی دلی کا کایا ہی پلٹ دیا۔ اور عباسی کی تنقیدی قدریں اور نظریات مسدود ہو گئے۔ اور فرنگی قدروں اور نظریات نے ان کی جگہ لی۔ اور غالب کی جو مے "قحط خریداری" سے "کہن" ہونے کی منتظر تھی بادہ گساران صہبائے ادب میں چلنے لگی اور جس "نشاط تصور" سے وہ "نغمہ سنج" تھے وہ نشاط لاکھوں کا مقسوم ہو گیا۔ "بلبلیں سنکر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں" کی مصداق ہو گئی۔

اردو متصوفانہ شاعری

راسخ

یہ ذکر ہے ایک مظلوم حوادث کا جس کی شہرت میر سے زیادہ ہونی تھی یعنی اگر عالم بالا میں قدر دانی ہوتی۔ مگر بقول حافظ "قبول خاطر و لطف سخن خدا داد است۔"

"لطف" "سخن" کے تو خبر نہیں مگر بلاشبہ "قبول" خاطر کے بعض اسباب منجانب خدا بھی ہو سکتے ہیں۔ اور وہ جو ہو سکتے ہیں وہ میر کے حصے میں آئے اور اس قدر آئے کہ اس میں انکا کوئی شریک نہیں۔

میر خدائے سخن مانے جاتے ہیں۔ اور اس خدائے مجازی کی یکتائی میں شک لانا تا حال گناہ سمجھا جاتا تھا۔ مگر زمانے کی ہوا ہی کچھ ایسی چلی ہے جب قبول خاطر بخشنے والا خدا ہی رو بہ زوال ہو تو پھر اس کا بخشا ہوا "قبول" کہاں تک برقرار رہتا۔ غرض میں اس بدعت کا مرتکب ہو رہا ہوں کہ میر کی "یکتائی" میں شک لاؤں۔ "خدائی" میں کلام کروں! ویسے بھی انکا مرتبہ اگر دیکھوں میر کی جگہ بہت بلند ہے۔ اور رہے گی۔ مگر بلند سے بلند جگہ بھی اٹل نہیں۔ مقام کی اضافیت میں فرق آجانا ممکن ہے۔ اور اکثر فن کاروں کا اضافی مقام اب وہ قائم نہیں رہا جو کسی زمانے میں تھا۔ ان میں بعضوں کی منزل ہی نیچی ہو گئی

ہے۔ میر سے ساتھ ۔ بات نہیں ۔ میر کو کوئی نیچا نہیں کر سکتا۔ ہاں نئے سر سے نقد و نظر پر کوئی اور ان سے اونچا ٹھہر سکتا ہے۔ اپنا مقصد صرف ایک مظلوم حوادث کے حق میں انصاف اور تلافی مافات ہے۔ ورنہ یوں عقیدہ اپنا بھی بقول ناسخ یہی ہے کہ "آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں"۔ مگر میر کا معتقد ہوتے ہوئے اس عاصی کا گمان ہے کہ اک فن کار کی حیثیت سے مجموعتاً راسخ کی عظمت میر سے زیادہ ہے۔ اور انکا مقام میر سے بلند تر ہے۔

میر اپنے رنگ میں بے مثل ہیں۔ یہ رنگ لیلائے غزل پر بہت کھلتا ہے۔ اور اس کے مزاج کے بھی موافق ہے۔ مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ اسکو کوئی اور رنگ راس ہی نہیں آتا۔ یا نہیں بھاتا۔ اگر غزل حزن و ملال، رنج والم اور یاس و حرماں یعنی المیہ کی ان مخصوص صورتوں کے علاوہ بھی کسی اور روپ میں جلوہ گر ہو سکتی ہے تو بزم غزل میں میر کو میر مسند کی جگہ نہیں مل سکتی۔ گو وہ مسند نشینوں میں ضرور ہونگے۔ اور اگر تغزل صرف اسی محدود رنگ کا نام ہے تو میر کی جگہ صرف مسند پر ہی نہیں بلکہ میر مسند کی ہے۔

دلی کی تباہی اور تاراجی اور تیموریوں کے تخت لٹنے کا جو زمانہ ہے وہ میر کی تلخ نوشی کا۔ اردو بازار والوں کے قلب و دماغ کی جو کیفیت ہو رہی تھی میر اسکے ترجمان اور زبان تھے۔ ان کی جو نفسیاتی ذہنی اور داخلی کیفیت تھی دیا میر خود انھیں کوائف سے مملو تھے۔ میر انکا شاعر نہیں۔ ترجمان تھا۔ میر کے وہ ناقد، ہمنوا اور ہم سر تھے سا انکے نقد و نظر نے نہیں بلکہ انکے احوال پریشان نے میر کو وہ جگہ بخشدی جس پر وہ ایک مدت تک متمکن رہے: یعنی قبول خاطر کی

وہ حریم ناز اور بام شہرت کا وہ کنگرہ جہاں وہ بیٹھے ہیں۔

"قبول" اور اوس کے اسباب کی تلاش میں یہ بات ہمیشہ ذہن نشین رکھنا چاہیئے کہ قبول سرتا سر نقد و نظر پر مبنی نہیں ہوتا کیونکہ انتقادی محک کی چاشنی کی تالیش نہیں ہوتا بلکہ اس کے محتویات و مشتملات چند در چند قسموں کے ہوتے ہیں۔ اور ان کا ایک بہت بڑا حصہ یعنی وہی جو خداداد ہو سکتا ہے وہ لطف سخن سے وابستہ نہیں ہوتا۔ بلکہ اُس سے بالکل غیر متعلق ہوتا ہے۔ اور ترکیب کلام اور نفس کلام میں مضمر نہیں ہوتا بلکہ ماحولی فضا اور معاصرین کے دلوں میں ہوتا ہے۔ بعض قسم کی باتیں اور بعض موضوعات پر کلام بعض قسم کی فضاؤں میں مقبول ہو جانے کا سر و سامان اور اہلیت اپنی ذات میں بالذات رکھتے ہیں۔ اور "سخن" کی حیثیت سے بغیر با لطف ہوئے کبھی بارگاہ "قبول" میں باریابی حاصل کر سکتے ہیں میر اور اونکے دور کی کچھ تخصیص نہیں۔ اور اردو اور ہندوستان کی کچھ قید نہیں۔ ہمارے اور آپ کے دور میں کبھی یہی ہو رہا ہے۔ اور فرانس اور انگلستان اور امریکہ اور روس میں بھی یہی ہو رہا ہے۔ مثلاً ایک طرف جوش اور دوسری طرف اقبال کی اپنی موجودہ منزل قبول پر متمکن ہو جانے میں خالص تنقیدی تخمین و تقویم کے علاوہ غیر متعلق اسباب و علل کو کبھی دخل ہے: یعنی جہاں تک کہ مقبول ہو جانے کے محض اُن اسباب سے تعلق ہے جو "خداداد" یا "وقت داد" ہو سکتے ہیں۔ اور جو لطف سخن پر مبنی نہیں۔ اور یہاں پر ہو ذہنی اسی قسم کے خارجی، غیر متعلق اسباب میں اقتصادی، سیاسی، مذہبی یا ملی ہم نوائی، ہم آہنگی اور اشتراک کی وجہ سے سماجی،

اقتصادی، سیاسی، مذہبی یا ملّی ہم نوائی، ہم آہنگی اور اشتراک کی وجہ سے ملے۔
اپنا ہم نوا، اپنا ہم زبان، اپنا ہمدرد اور ہم نفس اور ترجمان خود بخود مقبول
ہو جاتا ہے۔ لطف سخن کی وجہ سے نہیں۔ صرف موضوع سخن کی وجہ سے۔
اوس کا "سخن" نہیں بلکہ اوس کی سماجی، اقتصادی، سیاسی یا ملّی قدریں
اور اس کا "شعر" نہیں بلکہ ہم نوائی دل اڑا لیتی ہے۔ سوئے اتفاق سے میر
کو "لسان العصر" کا خطاب نہ حاصل ہو سکا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ وہ اس خطاب
کے بھی کما حقہ مستحق تھے۔ اور ان کے قبول خاطر میں انکے لسان العصر ہونے کو
کافی دخل ہے۔ اور جہاں تک کہ اک مخصوص فضا، زمانہ اور حالات میں
لسان العصر ہو جانے کے لئے خاص خاص اسباب و علل فراہم ہو جانے کا
تعلق ہے وہ مبدائے فیض کی طرف سے دل کھول کر مہیا کئے گئے۔

دو تین اور "خداداد" سامان بھی میر کے حق میں مہیا ہو گئے۔ ایک طویل
العمری۔ دوسری شوربختی۔ اور تیسرے دلی اور لکھنؤ دونوں کا آب ودانہ ظاہر ہے
کہ یہ سعادتیں بزور بازو نہیں۔ یہ صرف "خداداد" ہیں۔

شاعری کا کھیل دلی اور لکھنؤ کے اسٹیج پر ہوتا تھا۔ شاعری کی مجالس اور
محفلیں دلی اور لکھنؤ ہیں میں جمتی تھیں۔ شاعروں اور متشاعروں کے پرے دلی
اور لکھنؤ ہیں میں جمع تھے۔ اور پہلوانان سخن کی کشتیاں اور دنگل وہیں ہوتی
تھیں۔ اتفاقاً شاعر نا پائیدار نے کبھی بہت دنوں تک میر کے ساتھ نباہتے رہنے
کی کوشش کی۔ بعض تذکروں میں تو سو تک لکھی ہے۔ بدبختی یہ یاوری کی کہ دلی اور
لکھنؤ دونوں جگہوں میں ہنگامہ آرائی کا موقعہ پیدا کر دیا۔ اور میر تقریباً اسی برس تک

لکھنؤ اور دلی دونوں میں "تماشائے شاعری" دکھاتے رہے میر کی شاعری کی عظمت تو ان اتفاقی اسباب سے بے نیاز ہے۔ مگر میر کی شہرت بہت کچھ انکی مرہون ہے: یہ کوئی پون صدی تک شاعری کے دونوں اسٹیجوں پر پریشان حال، افسردہ دل قنوطیت پسند تماشا بینوں کے سامنے حزنیہ کردار انجام دیتے رہنا۔ بخلاف اس کے راسخ کی شہرت اکھاڑوں سے فصل عظیم آباد کی چھوٹی سی مضافاتی دنیا۔ اور سامان تشہیر کے عدم وجود کی شکار ہو گئی۔

تو اول تو یہ کہ خارجی اور داخلی حالات کی فضا میں غزل کی وسعت کے محدود ہو جانے کے بعد اور اس کے صرف ایک ہی طرح کے کوائف کے مرادف ہو جانے کے بعد اس محدود دائرے اور اس مخصوص رنگ میں میر عدیم المثال تھے اور ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ غالب کے وجود میں آنے کے پہلے تک یوں بھی میر بجز سودا کے اور سارے شعرا میں افضل تھے۔ ظاہر ہے کہ انشا، سوز اور جرأت انکی گرد کو نہیں پاتے۔ اور نہ آتش اور ناسخ ہی انکے مدمقابل بننے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ غالب کی پہلے صرف سودا کی ایک ذات ایسی تھی۔ اور وہ جیسا کہ میں نے عرض کیا انکے مدمقابل سمجھے جاتے تھے۔ اور بعض بہتر بھی سمجھتے تھے۔ غرض غالب مقطعے میں بجز میر کے کسی کا نام ہی نہ لے سکتے تھے۔ کیا جرأت سے ہم سرکاری دعوی کرتے؟ شاہ نصیر سے کرتے؟ انشا سے کرتے؟ ہاں سودا کا نام لے سکتے تھے۔ مگر تعلی کے مقطعوں میں تنقید تو ہوتی نہیں۔ وہاں تو محسود "خفائی" کے مقابل میں "ظہوری" یعنی مشہور رہے۔ اور شہرت میر کو حاصل تھی۔ رہے غالب کے معاصرین مومن اور ذوق وغیرہ۔ تو وہ بھلا غالب کا کیسے نام لیتے!

غرض کہ ہمسری کے دعوے کیلئے عرصے تک بجز میر کے اور کوئی ذات موجود نہ تھی۔ اور میر کی ذات ایک معشوقِ ذہنی فراہم کر دینے کا فریضہ ادا کرتی رہی۔

میر کے متعلق "پستش غایت پست و بلندش غایت بلند" سنا کرتا تھا۔ یہ دونوں باتیں اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہیں۔ مگر اس سے بلند و پست اشعار کے تناسب کا اندازہ نہیں ہوتا آج کل کی عدیم الفرصتی اکثر و بیشتر صرف انتخابات کے مطالعہ پر قناعت کر لینے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اس سے یہ تناسب اور بھی پس پردہ پڑا رہ جاتا ہے حیرت کی انتہا نہیں رہتی جب کلیات ہاتھ میں ہوتا ہے اور "پستش" کی سیل نظر انتخاب کو جنچنے نہیں دیتی۔ اور میر کی توقیر کو کہاں سے کہاں بہا دیتی ہے۔ تعجب ہونے لگتا ہے کہ جو دماغ "بلندش" کی پرورش پر قدرت رکھتا تھا وہ اس قدر نیچے کیسے اتر آتا تھا۔ اور کیوں اسے اس کا احساس نہیں ہوتا تھا۔ ممکن ہے کہ اسکے "قبول خاطر" کے اسباب خارجی حالات میں مضمر ہوں اور وہ "مقبول خاطر" ہو جانیکی اہلیت کی وجہ سے دیوان میں جگہ پاتے ہوں۔ راسخ کے کلیات میں یہ جنس گویا مفقود ہے۔ میرے خیال میں کلام کے وزن کرنے میں یہ ہلکا کر دینے والا عنصر قابل معافی سمجھکر حساب سے خارج نہیں کر دیا جا سکتا۔ کانٹے پر سارا کلام چڑھنا چاہیئے۔

میر کی زبان اپنے ہم عصروں میں سب سے بہتر مانی جاتی ہے۔ گو قدرت بیان اور الفاظ کی تلاش میں وہ سودا کو نہیں پہونچتے اور میں بھی اس رائے سے اتفاق کرتا ہوں۔ مگر راسخ کی زبان میر سے کہیں صاف ہے۔ بیان کے سلجھے ہوئے ہونے اور متروکات کی کمی دونوں کے اعتبار سے۔ خود میر کے بھی مختلف دیوانوں میں

متروکات کی کثرت میں تھوڑا فرق ہے۔ مگر زبان پر چڑھے ہوئے الفاظ اور ترکیبیں آسانی سے نہیں چھوٹتیں۔ اور میر نے غالباً اس کی کوئی خاص کوشش

....

بھی نہیں کی۔۔

...... انکے دل و دماغ اور یاد سے "جامع مسجد کی سیڑھیاں" کبھی نہیں گئیں۔ علاوہ صاف ہونے کے راسخ کی زبان میں وہ بات بدرجہا موجود ہے جس کو بعد کو غالب نے بہت عام کر دیا۔ راسخ کو کبھی انکی حوصلہ مندی اور دقت پسندی نے دقیق اور مشکل مطالب کو ہاتھ لگانے پر مجبور کیا اور مضامین کی وقت نے فارسی سے عاریت لینے پر مجبور کیا۔ فارسیت کا اردو میں داخلہ اچھا ہوا یا برا یہ تو اب ایک بہت مختلف فیہ مسئلہ ہو گیا ہے۔ مگر زبان کی آیندہ ارتقا کا یہ رخ راسخ کے کلام میں صاف رونما ہے۔ میر کے بھی کچھ اشعار اس زبان میں تو نہیں مگر اس طرح کی زبان میں ہیں مگر بہت کم۔ اور میر کی عام زبان سے وہ بالکل الگ معلوم ہوتے ہیں۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ افتادِ طبیعت اس طرف نہیں۔ راسخ میں اسکے برعکس ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ طبیعت فارسیت کی طرف راغب ہے۔۔

میر ایک صوفی منش فقیر دل بزرگ تھے یا نہیں میں نہیں کہہ سکتا۔ میں اسلئے نہیں کہہ سکتا کہ میر کا دیوان دیکھکر کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ ایک صوفی منش فقیر دل شاعر کا کلام ہے۔ نہ کلیتاً تمام کلام میں یہ رنگ خاص طور پر نمایاں ہے اور نہ انفراداً شعروں کے تاؤ بھاؤ اور انداز بیان میں رسم زمانہ کے مطابق میر تصوف کے مضامین "برائے شعر گفتن خوب است" کہ قاعدے پر نظم

میں لے آتے ہیں۔ شاذ ہی وہ ان مضامین کے بیان میں وہ جوش وہ سرمستی وہ احساس کا عنصر پیدا کر سکتے ہیں جس سے یہ پتہ چلے کہ یہ صرف مضامین نہیں بلکہ کوائف ہیں۔ راسخ کے یہاں ہمیشہ تو نہیں مگر بہت اکثر ان "مضامین" کا بیان اس منزل پر پہنچ جاتا ہے جہاں مضمون مضمون کا جامہ پھینک کر ز کیف ہو جاتا ہے۔

بخلاف اسکے دنیائے مجاز میں میر کا احساس زیادہ شدید ہے مگر وہی احساس جو غم رنج یاس اور افسردگی بنجائے۔ میر کا عشق عشق کی جان پر وہی اسکی نشاط بخشی اسکی جہاں ستاں لطف باری سے آشنا نہیں یعنی مذکور تو ہے مگر بہت کم اور صرف "برسبیل تذکرہ"۔ ہاں عشق کی جاں گدازی البتہ انکو گھلائے ڈالتی ہے۔ راسخ کا تجربہ متنوع زیادہ ہے۔ غیر حزن و یاس میں شدید بھی زیادہ ہے مگر حسرت یاس اور افسردگی کی دنیا کے میر شہنشاہ بے ہمتا ہیں اور جب نقیب بزم "اکنوں کہ غم بمسند شاہی نشستہ است" کا نعرہ بلند کرتا ہے تو عجم کے سارے شعراء کو کی اعتراف پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

مگر بیان پر جو قدرت راسخ کو ہے وہ میر کو نہیں۔ یا شاید یہ ہو کہ ذہن میں جو نکتہ رسی و رجز و رسی و براقی اور ہمہ گیری راسخ کے ہے وہ میر کے نہیں۔ میر کا بیان خواہ قدرت بیان کے قصور کی وجہ سے ہو خواہ براقی اور ہمہ گیری کی کمی کے سبب سے کوائف کو کلاً اور جزواً اصاف طور پر محسوس نہ کر سکنے کی وجہ سے ہو مگر ذرا مکلف ہو جاتا ہے یا گنجلک ہو جاتا ہے۔ اجزائے تخیل میں لطیف سا تضاد و تناقص رہ جاتا ہے جس کی وجہ سے نقش خیال میں ایک دھندھلا پن سا پیدا ہو جاتا ہے۔ راسخ تجربات خواہ مجازی ہوں خواہ حقیقی دونوں سے سخن کا نام کرتا اور

لطیف پہلوؤں کو بڑی آسانی اور سہولت سے ادا کر دیتے ہیں۔ اسکے لطیف نکات تک اس خوبی سے پہونچ جاتے ہیں کہ معاملہ یا مسئلہ اُن پیچیدگیوں سے معرا ہو جاتا ہے جو میر بلکہ بعد تک کے شعرا کے یہاں گنجلک اور مکلف صورت میں ملتے ہیں۔

اب ایک عمدا نازک پہلو آتا ہے یعنی کلام کی رنگینی اور سادگی کا۔ رنگینی عمر عام میں ایک حسن مانی جاتی ہے۔ حالانکہ ہے در اصل ایک طرح کا عیب یا اگر عیب کا لفظ رنگینی سی حسین شے کیلئے بار خاطر ہو تو عجز یا قصر کہیئے لیکن بہر کیف متخیلہ کلام میں رنگ بعد کو ملاتا ہے۔ ورنہ احساس کی اصلی صورت بلا رنگ اور سادہ ہے۔ حسیات کی دنیا میں رنگ نہیں رنگ کا مخزن متخیلہ میں ہے۔ جذبات کی اصل سادہ ہوتی ہے۔ اسکے اظہار کی صورت وضع کرنے میں متخیلہ گل کاری کر دیتا ہے اور صورت مظہرہ کی مشاطگی کر دیتا ہے۔ لہٰذا بنائی سنواری صورت نقش اور ظہور کی حیثیت سے صحیح تر ہوگی۔ اصل سے قریب تر ہوگی یعنی اصولاً سادگی بہتر ہے۔ عملاً سادگی میں حسن کی جلوہ گری مشکل ہے ایسی شے جو سادہ ہونے پر بھی بلکہ سادہ ہونیکی وجہ سے حسین ہو کمیاب ہے۔ ایسی چیز جو سادہ ہونے پر حسین نہ ہوتی رنگین بنا کر دیدہ زیب بنا دیجا سکتی ہے۔ عام نظر تو ایک بنائی ہوئی صورت کو اس کے استعارحسن و رنگ سے مبرا اپنی اصلی صورت میں دیکھنے سے قاصر ہوتی ہے۔ وہ صرف بنائی ہی ہوئی صورت دیکھ سکتی ہے۔ وہ بناوٹ کی دلکش نقاب کو نہیں اٹھا سکتی۔ ہاں غائر نظریں اور نکتہ چیں طبیعتیں یہ کر سکتی ہیں اور اصل و مشاطگی کے فرق کو تمیز کر سکتی ہیں۔

مگر ایک مقام وہ بھی آتا ہے جہاں امتیاز کسی کیلئے بھی ناممکن ہو جاتا

ہے یعنی اصل اور اسکی مشاطگی بالکل ہم آہنگ ہوکر ایک دوسرے میں واصل ہو جاتی ہیں اور دو ممیز چیزیں نہیں رہتی۔ بلکہ ایک واحد مرکب فرد ہو جاتی ہے۔ سب سے بڑا فنکار وہ ہے جو کم سے کم زینت کے سامان استعمال کرے۔ جس کے بالفاظ حافظ "اسباب حسن" بہت کم ہوں۔ یعنی جس کا تخیلہ اس قدر زبردست ہو کہ کم سے کم ہی سامان میں عہدہ برا ہو جائے۔ اس سے کم درجہ پر وہ ہے جو سامان کو اصل میں محو کر دینے پر قادر ہو۔ اور سب سے ادنی وہ ہے جس کے عمل میں لستیانہ اس حد تک ہو جائے کہ نگاہ غیر غائر بھی محسوس کر لے۔

میر بالعموم سادگی پسند ہیں۔ اور گاہ گاہ کامیاب بھی ہو جاتے ہیں لیکن میر اس منزل کے اشعار راسخ سے تعداد میں زیادہ ہیں۔ مگر انکی تعداد اسقدر کم ہے کہ انکا مجموعی وزن دیوان کا وزن بڑھانے میں کچھ بہت زیادہ کارگر نہیں ہوتا۔ اشعار سادہ کے ساتھ ساتھ حسین اور خوبصورت نہیں رہتے۔ بلکہ سادگی کے ساتھ بے لطف بدمزہ اور پھیکے بھی ہو جاتے ہیں۔ یعنی سادہ مگر حسین نہیں۔ بلکہ سادہ اور بدصورت۔ میر کا تخیلہ بہت کم اس منزل پر پہنچتا ہے کہ وہ اسباب زینت سے بے نیاز ہو جائے۔ اور پھر بھی حسن کی دنیا سے بدر نہ ہو جائے۔ اور جہاں وہ بے نیاز نہیں ہو سکتا وہاں وہ راسخ سے نیچے رہ جاتا ہے۔ یعنی راسخ کی اونچی سے اونچی پرواز تو میر کی اونچی سے اونچی پرواز سے کم ہوتی ہے بالتخصیص مجازیات میں۔ مگر عام پرواز میر سے بلند ہے۔ اگر بہتر نہیں اک آدھ دو درجن شعروں پر فیصلہ رکھا جائے تو غالباً میر کا پلہ گراں ٹھہرے مگر جوں جوں مجموعہ اشعار کی تعداد بڑھتی جائیگی میر کا پلہ نسبتاً ہلکا پڑتا چلا جائیگا۔ بہت ممکن ہے کہ ایک سمجھ کے رکھے

پاس پانچ سات ایسے نگینے نکل آئیں جو بے نظیر ہوں اور جسکا جواب بڑے بڑے رجواڑوں کے یہاں نہ نکل سکے۔ مگر یہ پانچ سات نگینے اُسکو اُس سے زیادہ دولت مند نہیں بنا دے سکتے "بڑا" نہیں بنا دے سکتے۔

ایک اور شے جو تخیل کی پرواز یا مضامین کی تجسس کے نام سے پکاری جاتی ہے وہ محض نہ پرواز ہوتی ہے اور نہ تجسس۔ بلکہ فنکار کی ایک ذاتی خصوصیت کا محض اثر یا ظہور ہوتی ہے۔ جذبات کی شدت اور برانگیختگی کے عالم میں متخیلہ تحریک میں آجاتا ہے کسی جذبے مثلاً غصے نفرت حقارت یا جوش کی شدت کے عالم میں احساسات بیدار اور چوکنا ہونے لگتے ہیں۔ بیان میں روانی اور گرمی آجاتی ہے تصورات مجسم ہونے لگتے ہیں اور استعاروں، تمثیلوں اور تشبیہوں کی صورت اختیار کرنے لگتے ہیں۔ جذباتی ہیجان گویا تخیل کے حق میں ایک قوی محرک ہے اور برانگیختگی کے عالم میں متخیلہ تحریک میں آکر خاص خاص صورتوں میں نمایاں ہونے لگتا ہے۔ مگر جذبات کی شدت خود ہی فنکار کی حسی ذکاوت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ گویا فنکار کی ذکی الحسی دراصل وہ عنصر ہے جو مضامین کی ندرت یا تخیل کی پرواز کی صورت میں رونما ہوتی ہے۔ ذکی الحسی ہی وہ سرچشمہ ہے جس سے فنون کا چشمہ پھوٹتا ہے یا کم از کم جس سے مشاہدات میں وسعت اور کلام میں تنوع آتا ہے۔ ذکی الحسی ہی فنکار اور عالم و ما فیہا کے درمیان ربط کا واسطہ ہے طبیعت جسقدر ذکی ہوگی اُسی تناسب سے خوارج سے متاثر ہوگی اور جسقدر خوارج سے متاثر ہوگی اسی تناسب سے عمل میں وسعت مشاہدہ کے آثار نمایاں ہونگے میر کی ذکاوت تھوڑی چیزوں کے حق میں تیز تھی زیادہ تر چیزوں کے حق میں بے حس تھے اس لئے اُنکے جذبات خانی اور انکی تجسس محدود ہے۔

اُنکی دنیا تنگ اور متعارف ہے۔ اُس میں ہمیں نئے نئے مشاہدات اور تازہ تازہ تاثرات نہیں ملتے۔ رفیع جذبات بقدر نمک ہیں اور جو ہیں وہ دربار رسم و رواج سے عاریتاً مانگے ہوئے ہیں مثلاً قناعت خودداری۔ دولت سے بے نیازی وغیرہ وغیرہ جو ہر شخص بلا سمجھے بوجھے اور بغایت مہوس اور لالچی ہوتے ہوئے باوجود بلا تکلف لکھ مار سکتا ہے اس سے یہ مطلب نہ نکالا جائے کہ میں میر کو درپردہ مہوس اور لالچی ٹھہرا رہا ہوں۔ مجکو میر سے کیا مطلب؟ خواہ وہ مہوس ہوں خواہ بے نیاز خواہ وہ لالچی ہوں خواہ قانع۔ مجکو میر کی ذاتیات سے تو کوئی بحث نہیں میر کا لالچی یا قانع ہونا میر کے سوانح سے تعلق رکھتا ہے نہ کہ اشعار اور اُنکی تنقید سے۔ یہ مضمون تنقیدی ہے نہ کہ تاریخی۔ مطلب یہ ہے کہ وہ ان ظاہری رفیع خیالات کے بیان میں وہ تڑپ وہ جوش وہ چھل ملاہٹ نہیں بھر دیتے جو ان "اشعار" کو رفیع بنادے۔ بس ایک سادہ سا بیان ہو کر رہجاتا ہے۔ راسخ دونوں حیثیتوں سے میر سے زیادہ ہیں۔ وہ دنیا و مافیہا کی زیادہ چیزوں سے متاثر ہو جانیکی صلاحیت رکھتے تھے۔ نیز زیادہ ذکی الحس تھے۔ اور اس وجہ سے انکی دنیا بھی میر کے مقابلے میں وسیع اور متنوع ہے۔

مگر راسخ کی اصلی دنیا تصوف، فقر اور آزادہ روی کی ہے۔ یہ رنگ کلام میں اسقدر محسوس ہے کہ ایک نگاہ غلط انداز بھی اسے محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتی۔ اسقدر پرجوش اور تڑپتا ہوا ہے کہ خیالی نہیں اصلی معلوم ہونے لگتا ہے۔ اور لگتا ہے اس شخص کو پہنچ جاتا ہے کہ شاعری اور فلسفے کی دنیا ہم سرحد معلوم ہونے لگتی ہے۔ راسخ کے یہاں حقیقت و مجاز کی وہ لطیف اور

حسین آمیزش ہے جو اس نقطۂ نگاہ کو تقویت پہونچاتی سی معلوم ہونے لگتی ہے کہ کعبۂ حقیقت گویا وادیٔ مجاز کے سرے پر ہو کسی دوسرے شاعر کا کلام پڑھکر یہ مخصوص احساس نہیں ابھرتا۔ یہی تصوف کو متشاعروں نے ایک لونڈی بنا رکھا ہے۔ جس کا جی چاہے آغوش میں کھینچ لے جی بھر کے جام وصال اڑائے۔ جی بھر کے جمال عریاں کے نظاروں سے آنکھیں سینکے۔ اور جب جی زیادہ مچلے تو مفروضہ جلوؤں کے نشے میں متعارف سطحی باتیں اور رسمی الفاظ بڑبڑانے لگے۔ بقول غالبؔ "ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریبان پر"۔ مگر غالب کی روح سے معافی مانگ کر یوں اصلاح دیجئے کہ "ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے تصوف پر۔"

غرض بیچاری تصوف پر ہر کس وناکس کا زور چلتا ہے۔ اور وہ بیچاری ہر کہ پیاس بجھانے پر مجبور یا شاید مامور ہے۔ تصوف کے عقائد کس قدر حقیقت سے قریں ہیں یا کسی حد تک مجاز کی تاویل میں کامیاب ہیں یا متصوفین کے قلبی و ذہنی کوائف کسی حد تک نفس پروردہ اور خود ساختہ ہیں خارج از بحث ہے۔ خواہ عقائد غلط ہوں خواہ صحیح۔ خواہ مجاز ہی حقیقی ہو اور "حقیقی" ایک وہم سا ور خواہ صوفی کی داخلی کیفیات نفس پروردہ ہوں خواہ اسباب و علل پر مبنی مگر اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ من حیث بنائے جذبات اور محرک کوائف وہ ایک بے پناہ قوت اپنے وجود میں مضمر رکھتے ہیں۔ اور عقائد اور فلسفے کی دنیا سے اُبل کر احساسات اور جمالیات کی دنیا میں بہہ آتے ہیں۔ اور اُردو اور فارسی کے ہزاروں بہترین اشعار اسی سرچشمے کے مرہون منت ہیں۔ مگر جہاں یہ درست ہے وہاں پھر بقول غالب "ہر بوالہوس

نے حسن پرستی شعار کی " بھی درست ہے اور عامتاً اشعار اک بوالہوس کے کسی دل برداشتہ نازنین کو چھوڑنے کی حد سے نہیں بڑھتے۔

فارسی کو چھوڑیئے۔ اُردو میں سرتاج شعرائے متصوفین خواجہ میر درد سمجھے جاتے ہیں۔ مگر مجھ کو اس رائے عامہ سے قطعی اختلاف ہے۔ یا یوں کہیے کہ میری بدعت نواز طبیعت مسلوکہ راستوں پر چلنے پر آمادہ ہی نہیں مجھکو میر درد کے تقدس سے کوئی بحث نہیں۔ وہ صوفی تھے۔ سجادہ نشین تھے۔ اور سجادہ نشین کیلئے جس قسم کے تصوف کی ضرورت ہو اُس سے وہ بہ کمال واقف بھی ہونگے۔ مگر شاعری جس تصوف کی رہین منت اور ممنت کش ہے اُسکی اُنکو بس ہوا ہی لگ کر رہگئی ہے۔ اُنکے کلام میں نہ اسکے دقیق اور عمیق فلسفیانہ پہلوؤں کا کوئی پتہ ہے اور نہ اسکے والہانہ سرمستی اور جوش کا۔ دونوں حیثیتوں سے کلام " بوالہوس " تصوف کے مقام سے آگے نہیں بڑھتا۔ بس کوئی شاہد ہے جسکے وہ آدھے دل سے نادیدہ عاشق ہیں معشوق کا جمال انکے کوائف کے حق میں فتنہ نہیں بن گیا۔ انکا احساس اُس سے دوچار نہیں۔ ہاں انکو اُسکے وجود کا یقین ہے۔ اور بہ بنائے یقین وجود وہ اُسکے کچھ یونہی سے گرویدہ بھی ہیں۔ متلاشی بھی ہیں۔ مہجور بھی ہیں۔ اسکو اُسکی متعارف تجلیوں میں دیکھ بھی لیتے ہیں۔ اور اُس سے واصل ہو جانیکی خواہش کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ اس قبیل کے کلام کی کثرت ہے۔ اتنے اشعار ان موضوعات پر اور کسی دیوان میں نہیں ملتے۔ انکو متصوف شاعر محض اس بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ انکے یہاں اس قسم کے اشعار بہت ہیں۔

کہتے ہوئے اُن کے جھجک سی ہوتی ہے ورنہ حق یہ ہے کہ درد کو راسخ سے کوئی نسبت نہیں۔ اول تو درد کو اتنی دقیق اور عمیق واقفیت نہیں اور دوسرے مزاج میں وہ شعور اور احساس میں وہ شدت نہیں۔ راسخ کو مسئلہ کی فلسفیانہ واقفیت اور فلسفے کی مستی پرور سرشاری دونوں حاصل تھی اور واللہ اعلم کن نفسیاتی تاثرات کے ماتحت بداعیت میں تقریباً احساس کی منزل کو پہنچ گئی تھی۔ بقول غالب معلوم ہوتا کہ "آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جاتا ہے۔" اور بیان میں وہ قدرت بھی تھی جو فلسفت کو فلسفے کے دائرے سے نکال کر فنِ لطیف کے دائرے میں لے آئے۔ تصوف کی بحث میں یہ نکتہ ہمیشہ پیشِ نظر رکھنا چاہیئے کہ وہ ایک عمیق مدلل و بسیط فلسفے کی اساس پر قائم ہے۔ وہ حال ضرور ہے اور قال ضرور ہے۔ مگر حال، علم اور کیفیت کے ساتھ ساتھ قال اور نظریاتی بھی ہے۔

تفلسف کو فنِ لطیف میں منتقل کر دینے میں جس فکری صلاحیت اور قدرتِ بیان کی ضرورت ہے اس میں راسخ کے صرف دو حریف ہیں غالب اور اقبال۔ دونوں کے یہاں مشکل سے مشکل فلسفیانہ مضامین موجود ملتے ہیں مگر یہاں صرف الہیاتی اور تصوفی فلسفے سے بحث ہے اس میدان میں صرف غالب اُن کے حریف ہیں مگر جو عرفانی کا نشہ اُن کے صرف سر میں ہے۔ جامِ دل اسی سے خالی ہے۔

غرض اردو میں متصوف شاعر کی حیثیت سے راسخ اور غالب حریف ہیں۔ درد، میر اور آتش بھی میدان میں ہیں۔ مگر مرکز سے بہت دور۔ دائرے کے سرے

پر۔ اُنکے پتلے دیکھنے میں ذرا دھندھلے نظر آتے ہیں۔ بقیہ اور صرف تصوف سے کھیلنے والے ہیں۔ صرف اسکے بیش پا افتادہ، سطحی، عامیانہ نظریات اور کوائف کو، کی الفاظ اور اسالیب بیان میں دہرا دیتے ہیں۔ دس پندرہ سطروں میں تصوف اور عارف کے قال اور حال کا یعنی فلسفیانہ نظریات اور کوائف کا ایک بہت ہلکا سا خاکہ مندرج ہے۔ اسی سے تصوف کی تشریح مقصود نہیں۔ بلکہ دکھانا صرف یہ ہے کہ اس کے مسائل اور کوائف بہت آسانی سے صرف دہرا بھی دیئے جا سکتے ہیں۔ اور بہت دقیق طریقے پر بیان بھی کئے جا سکتے ہیں اور بہت جوش اور شدت کے ساتھ موثر ہونے پر تقریباً محسوسات کا مقام بھی حاصل کر سکتے ہیں۔ اور پھر آپ پانچ سات اشعار کی مدد سے دیکھیں گے کہ راسخ کہاں پر ہیں۔

عالم ما فیہا ہے کیا؟ یعنی وہ ورائے "من" اک شے جسے ہم نے بالذات اک منفرد اور مختص شے سمجھ رکھا ہے۔ اسکی اصل و حقیقت کیا ہے؟ ہمارے پاس اس کے علم کا، اس تک رسائی کا ذریعہ کیا ہے۔؟ ایک "میں" ہے۔ اور ایک عالم "ورائے از من" تو اس "میں" اور "غیر از من" میں تعلق کیا ہے؟ اور کونسی چیز ان دونوں کو مربوط کرتی ہے؟ اس ربط، اس تعلق کا ادراک کس حد تک ممکن ہے؟ اور ہمارے پاس اس ادراک کا جو ذریعہ اور وسیلہ ہے وہ کسقدر قابل اعتبار ہے؟ خود اس وسیلے اور واسطے کے عوارض و خصوصیات کیا ہیں؟ اور کیا یہ عوارض و خصوصیات مدرکہ میں اپنے عوارض و خصوصیات کا رنگ نہیں بھر دیتے؟ ظاہر ہے کہ اگر ایک پھول کو کسی رنگین عینک کی مدد سے دیکھیں تو پھول عینک کے رنگ میں رنگا نظر آئیگا اور مختلف دیکھنے والے مختلف رنگ کی عینکوں کے توسط سے دیکھیں تو پھول ہر کو

لگ الگ رنگ کا نظر آئیگا۔ یعنی یہی کیفیت عالم اور موجودات عالم کی ہے۔ چند دیکھنے
والے چند رنگ کی عینکیں لگائے ہیں۔ اور ہر دیکھنے والا اپنی عینک کے رنگ کے
اعتبار سے کوئی سبز کوئی سرخ کوئی زرد کہہ رہا ہے۔ تو پھول واقعی ہے کس رنگ کا؟
کیا رنگ محض عینک کی پیداوار ہے؟ کیا رنگ کا بذات خاص کوئی وجود ہی
نہیں۔؟ کیا رنگ کی دیدہ زیبی اور دلفریبی محض عینک کا شعبدہ ہے؟ اگر دیکھنے والوں کی
آنکھوں پر عینکیں نہ ہوتیں تو پھر اس پھول کا کونسا رنگ معلوم ہوتا؟ کیا اسکا "علم"
قوت ادراک سے پرے نہیں؟ وسعت عقل سے پرے نہیں۔؟ کیا ہمارے علم اور ادراک
کے ذرائع یعنی وہ شے جو "میں" اور "غیر" از من کے درمیان واسطہ اور وسیلہ ہے
وہ بھی عینک کے شیشوں کی طرح ذاتی خصوصیتیں نہیں رکھتی جس کی وجہ سے "غیر از
من" کا ادراک دوران ادراک میں مختلف رنگ پکڑ لیتا ہے اور متغیر ہو جاتا ہے
جس طرح پھول کا اصلی رنگ دوران احساس میں عینک کے شیشوں کی
خصوصیت اور کیفیت کی وجہ سے کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے۔؟ ہر شئے کیلئے کسی
نہ کسی صفت یعنی ذاتی کیفیت اور خصوصیت کا حامل ہونا ضرور ہے۔ ہمارے
حواس کیلئے بھی۔ تو پھر ایک محدود نامکمل اور ناکافی ذریعے اور وسیلے کے توسط
سے جو "علم" اور وقوف حاصل ہو اُس کو محض اعتباری اضافی اور مجازی کیوں
نہ قرار دیا جائے۔؟ کیوں اُسکو حقیقی اور اصلی سمجھ لیا جائے؟ کیوں نہ یہ سمجھ
لیا جائے کہ "حقیقت" تک رسائی بعید از امکان ہے۔؟ یا یہ کہ اس حقیقت مستور
کا صرف اس قدر وقوف ممکن ہے کہ اُس کے وجود کو تسلیم کر لیا جائے
مگر اُس کے صفات مقرر نہ کئے جائیں۔ کیونکہ یہ صفات حقیقی نہ ہوں گی بلکہ

ذریعہ اور وسیلۂ ادراک کی عارض کردہ ہوں گی۔ ہر تعریف موصوف کی ایک تحدید ہے۔ ایک طرح کی تخصیص ہے۔ اور حقیقت کسی طرح کی بھی حد اور تخصیص سے منزّا اور مبرا ہے یعنی حقیقت ایک وجود مطلق ہے تعریف سے مستغنی۔ عقل و فکر کی گرفت سے باہر ہے۔ فہم کے لئے ناقابل فہم۔ حواس پر ظاہر۔ لاکھوں طریقوں سے جلوہ گر۔ مگر اس طرح کہ حواس ظاہری اُسے عریاں نہیں دیکھ سکتے۔ محسوس۔ مگر ایک ایسے روپ میں جو حواس کی ذاتی خاصیتوں نے اُس پر عارض کر دیا ہے جس کو ہم اپنے زعم میں "علم" سمجھے بیٹھے ہیں، وہ حواس ظاہری کی سیمیا گری ہے۔ اور پھر کیا خود "من" بھی اسی حقیقت بسیط کی ایک مخصوص جلوہ گری نہیں؟ کیا یہ "من" بھی حدادراک سے پرے نہیں؟ ناقابل فہم نہیں؟ کیا یہ قطرۂ ناچیز بھی حقیقت کے بحرِ بے پایاں کا ایک جزو نہیں؟ اور اگر بقول غالبؔ ہے مشتمل نمودِ صور پر وجودِ بحر" تو کیا ہر قطرہ "انا البحر" کا نعرۂ مستانہ نہیں لگا سکتا؟ اگر دریا میں انگلی ڈبو کر نکال لی جائے تو اُس میں ایک بوند لٹکتی نظر آئے گی۔ اگر ایک بوند دریا سے اس طرح جدا کر دی جائے تو کیا وہ اس جدائی کی وجہ سے دریا نہیں رہتی؟ وہ غیر دریا کوئی شے کیسے ہو گئی؟ اک نئی شے کہاں سے معرض وجود میں آ گئی؟ کیا قطرے کا سمندر سے الگ وجود محض ایک شئے اعتباری اور اضافی نہیں؟ محض ہمارا دراک اور طرزِ فہم کا عارض کردہ نہیں؟ کیا ہر احساس تغیر محض اعتباری اور فرضی نہیں؟ کیا تغیر و تبدل بھی واقعی کوئی چیز ہے؟ اک شے کوئی دوسری شے کیسے ہو جا سکتی ہے؟

"نہ تھا کچھ تو خدا تھا۔" تو پھر غیر خدا کہاں سے وجود میں آسکتا ہے؟ کیا سارا عالم صرف ایک "واحدِ مطلق" کا مظہر نہیں؟ کیا احساسِ کثرت محض حواس اور ذریعۂ ادراک کی ایک سیمیا گری نہیں؟ کیا حواس کی اس شعبدہ گری سے مفر ممکن ہے؟ کیا کوئی اور ذریعۂ علم و ادراک بھی ہے جو حواس کے عیوب سے مبرا ہو؟ کیا حقیقتِ مستور کا حواس کے توسط کے بغیر بھی ادراک ممکن ہے؟ کیا انسان کے پاس حواس سے بہتر کوئی ذریعۂ حقیقت تک رسائی کا نہیں۔؟

متصوفین کا خیال ہے کہ ایسا ذریعہ موجود ہے۔ انکے نزدیک عرفان کا مرکز اور منبع قلب ہے۔ جو اس ظاہری نہیں۔ مگر اس ذریعہ کو استعمال میں لانا مجاہدہ، ذوق اور ریاضت کا طلب گار ہے۔ راہ میں بہت سی کٹھنائیاں ہیں۔ قلب کی تربیت بہت صبر آزما، وقت طلب اور حوصلہ شکن کام ہے اور ہر شخص کے بس کا نہیں۔ مگر جوہر قابل ہو اور مرشد کامل مل جائے تو ممکن ہے۔ سفر دراز ہے اور سالک کی تربیت کی بہت سی منزلیں ہیں۔ اثنائے راہ میں بہت سے "مقامات" آتے ہیں۔ ہر مقام سے ایک خاص درجے کا ادراک وابستہ ہے۔ اور ہر درجے کے ادراک سے قلب کا ایک خاص طرح کا کیف۔ مثلاً حیرت۔ بسط۔ قبض وغیرہ۔ یہ قلبی ادراک ویسا ہی ہوتا ہے جیسا مختلف حواسوں پر انکے مخصوص محرکات سے ہوتا ہے۔ مثلاً حکیم بوعلی سینا مریض سے معائنے کے بعد اسکے اندرونی اعضا کے متعلق صرف اک "قیاس" کر سکتا تھا۔ اُس کا اپنے مریض کے دل، جگر یا گردے کی حالت کا "علم" محض ایک ظن،

قیاس اور گمان تھا۔ اور حضرت ابو سعید بن ابو الخیر نے ابن سینا کے اپنے
مریض کی حالت "جاننے" کے متعلق یہ ارشاد فرمایا کہ "آنچہ او" "می داند"
"من می بینم" ــــ غرض طالب کو عقل کی طرح صرف "علم" نہیں ہوتا کہ
لیلیٰ حسین ہو گی بلکہ وہ تجربہ ہوتا ہے جو خود لیلیٰ کی دید سے ہو سکتا ہے۔
اُسکو حقیقت کا صرف علم نہیں ہوتا بلکہ مشاہدہ ہوتا ہے۔ علم اُس کے
قلب میں پہونچکر کوائف اور تجربات میں مبدل ہو جاتا ہے۔ اُنکے یہاں
علم کوئی شے وقیع نہیں۔ بس جو ہیں وہ تجربات قلبیہ ہیں۔ اُنکو مشاہدۂ
عالم سے اور مشاہدۂ عالم میں وہی لطف ملتا ہے جو عاشق کو معشوق کی
دید سے اور دید میں۔ بس پردہ ہی سہی۔ آئینہ میں عکس اور پرتو ہی
سہی۔ وہ حقیقت مطلق سے جلوؤں کے جیسے وہ شاہد مطلق سمجھتے
ہیں اُسی طرح متمنی اور آرزومند ہیں جیسے مجنون جمال لیلیٰ کا۔ وہ اپنی
انانیت یعنی "من" کو یعنی علم اور ظن من کو اس طرح فنا کر دینا چاہتے
ہیں کہ فرق من و غیر یعنی فرق "من و تو" جو محض حواس ظاہری اور تعقل
کا ایک شعبدہ ہے باطل ہو جائے حجاب علم من اٹھ جائے "من" تو میں
واصل ہو جائے۔ وہ پھر وہ لطف اٹھانا چاہتے ہیں جو اُس قطرے
کی قسمت میں آئے جو دریا سے الگ ہو کر پھر دریا میں مل جائے۔

غرض متصوف کا عالم ایک عالم جذب و کیف ہے۔ ایک مستی نشے
اور سرشاری کا عالم ہے۔ شہود و تحیر سے لیکر رضا و فنا کی ساری سحر
آگیں کیفیات مضطرب تڑپ رہتی ہیں۔ ایک سرچشمہ نشاط و انبساط

کا ابل رہا ہے۔ کیا یہ احساس محیر کن اور نشہ پرور نہیں کہ من او ر غیر از من محض ایک شعبدہ اور سامری ہے؟۔ اور اگر کائنات کا ہر ذرہ صرف ایک "علن" "صورت" ہے کسی "واجب" کی۔ اگر کثرت کا احساس صرف پرستاری وہم ہے۔ اور اگر "کثرت" حقیقی نہیں اور کسی "وحدت" میں واصل ہو کر نیست و نابود ہو جاتی ہے تو کیا اس وحدت کا صحیح عرفان اور من کا اس میں واصل ہو جانا من و غیر من کا فرق دور ہو جانا "عالم ہستی" کا حجاب اٹھ جانا اور ساری کائنات کا سمٹ کر صرف ایک واجب کا رہ جانا ایک ایسا تجربہ نہیں جس سے عقل و حواس دو چار نہیں ہو سکتے؟ کیا یہ قوت یہ علم یہ عرفان یہ احساس یہ تحیر ایک سرچشمۂ لذت و انبساط نہیں؟ کیا "حقیقت" کی یہ گوناگوں جلوہ گری اور رنگا رنگی جو قلب آگاہ میں عریاں اور بے نقاب جلوہ فروش ہے ایک مستی اور نشہ نہیں طاری کر دیتی۔؟

متصوفانہ شاعری اسی کیف اسی لذت اسی انبساط اسی نشے میں سرشارانہ نغمہ پیرائی ہے۔ اسی بے خودی اور مستی زا نشہ پرور تحیر خیز عالم کے باشندوں کا الفاظ کے قالب میں ڈھلا ہوا احساس ہے۔

میر اور درد بالعموم اس عالم میں بار نہیں پاتے۔ ان پر نشہ تحیر مستی اور بیخودی طاری نہیں۔ انکا کلام نشہ تحیر مستی اور بیخودی کا الفاظ کے وسیلے میں ڈھلا ہوا مجسمہ اور ظہور نہیں۔ وہ نشہ تحیر مستی اور بیخودی کا بیان ہے! ایک ایسے شخص کا بیان جو خود نشے تحیر مستی اور بیخودی کے عالم میں نہیں وہ نشہ ناز کے عالم مستی کا ترانہ نہیں ہے۔ بلکہ ایک غیر مدہوش شخص کی ایک مدہوش کے

عالم مدہوشی کی مصوری ہے۔ وہ دور کے تماشائی ہیں۔ انکا کمال مصور کا ہے۔ راسخ مصور نہیں۔ وہ خود تصویر ہے۔ وہ اس طلسمی عالم میں پہونچ گیا ہے اور ایک تصویر بن گیا ہے۔ غالب اس عالم میں پہونچ تو گئے ہیں مگر ذوق تماشا کی رہبری میں۔ اپنا مصرعہ "چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں وا ہو جانا" گنگناتے ہوئے "کہ چشم تنگ شاید کثرت نظارہ سے وا ہو" کی امید پر۔ یعنی صرف علماً اور عقلاً۔ وہ میخانہ عرفاں کے سرمستوں کے ذہنی اور قلبی کوائف سے تو خوب واقف ہیں۔ احساس کی شدت سے سرشار نہیں۔ وہ نہ مے خورہ میخوار ہیں اور نہ میخوار کے دور کے تماشائی۔ بلکہ میخواروں کی بدمستیوں کے لطف اندوز مبصر۔ انکی رسائی متصوف کے تفلسف تک ہے کیف تک نہیں۔ قال تک ہے۔ حال تک نہیں۔ مگر ان میں ایک غیر معمولی صلاحیت ان کی حالت پالینے کی، ان کے جذبات سمجھ جانے کی اور اپنے اوپر طاری کرلینے کی ہے۔ وہ ان کے جذبات و کوائف بھی متخیلہ کی مدد سے محسوس کر لے سکتے ہیں اور اپنے الفاظ میں ڈھال لے سکتے ہیں۔ جس طرح تمثیل، رزم اور افسانہ نگار کر سکتے ہیں کہ طرح طرح اور رنگ رنگ کے انسانوں کے جذبات کوائف کو اپنے اوپر طاری کرلینے کی قدرت رکھتے ہیں اور سب کی ترجمانی کر سکتے ہیں۔ اس طرح کی کردار نگاری کی مدد سے وہ تصوف کے مسائل کو احساس کے دائرے میں اکثر لے آتے ہیں۔ سطور بالا پڑھنے کے بعد اب آپ غور کریں کہ ان میں سے کون کونسی باتیں ہر عامی دہرا دے سکتا ہے۔ کونسی صرف ایک وقت نظر متفکر بیان کر سکتا ہے اور کونسی ایک صاحب حال کے سوا کسی اور کا کہنا مشکل ہے یعنی

کلام کے مطالعہ کے بعد فیصلہ کریں کہ کون کونسی منزل پہ ہے۔ اور صحیح معنی میں متصوف شاعر کہلانے کا حق کس کو پہنچتا ہے۔

ارادہ کچھ اشعار کے مشتے نمونہ از خروارے کے طور پر پیش کرنے کا تھا۔ مگر مضمون اپنے مقررہ پیمانے پر تقریباً پہونچ چکا ہے۔ اور پھر ایک ضخیم کلیات سے دس بیس اشعار انتخاب کرنا نہ صرف مشکل بلکہ لا حاصل بھی ہے۔ اس لئے جن باتوں کا دوران مضمون میں تذکرہ آچکا ہے صرف انکی تفہیم اور وضاحت کیلئے چار پانچ مثالی اشعار پیش کرنے پر بس کرتا ہوں۔ اب اگر آپکے ذہن میں ایک طرف عقیدت نظری کے مواقع، اور عشق کے مقامات، اور دوسری طرف ذاتی احساسات کے ابھر آنیکے پہلو اور جگہیں، متعین ہوں تو ان چار پانچ اشعار میں فکر کی سطح، جذبات کی شدت، صحت اور خلوص اور ذہن و فکر کی یکسوئی اور انہماک ملاحظہ فرمائیے اور ذہن دوڑائیے کہ یہ باتیں عموماً کس قبیل اور انداز سے کہی جاتی ہیں کس منزل اور کس مقام پر دیکھنے میں آتی ہیں اور عام شعراء کے یہاں کیا سے کیا ہو جاتی ہیں یا رُخ کے ہاتھ میں کیا سے کیا ہو گئی ہیں۔

علم حقیقی کا حجاب رُخ دلدار پہ تھا آہ کیا تماشا تھا۔ یہ پردہ جو نہ حائل ہوتا!

اک نا آسودہ حسرت تھی تڑپ رہی ہے "کیا تماشا تھا!" مگر آہ میسر نہیں۔ ایک حجاب حائل ہے۔ اور یہ حجاب کیا ہے؟ ایک ایسی شے جو بظاہر ساری نعمتوں کا حاصل اور انسانیت کا طرۂ امتیاز ہے۔ یعنی شعور۔ وقوف اور علم کی اہلیت۔ یہ نعمت عظمیٰ گویا "اے روشنی طبع تو بر من بلا شدی" کی مصداق ہو گئی۔ جسے موشگاف حقیقت ہونا تھا وہی حاجب حقیقت بنکر نظارۂ "رُخ دلدار"

یعنی فہم و ادراک حقیقت میں سدِ راہ ہے۔ اور شعور اور علم کسی چیز کا؟ "ہست" ہونے کا۔ اپنی ہستی کا نہیں۔ موجودات کے "ہست" ہونے کا مطلق ہستی ہی کا۔ "غیر از من" کا۔ اگر موجوداتِ عالم کی ہستی کا وقوف محو جائے۔ اگر "تماشائے تجلی" کا بھرم کھل جائے۔ یہ پردہ جو "نہ حائل ہوتا" تو جو تھا تھا وہی تماشائے "رخِ دلدار" تھا۔ مگر شعور نے "علم ہستی" نے وقوف غیر کا پردہ کھڑا کر دیا ہے۔ تجلیات کو بالذات ایک ہستی دیدی ہے۔ اور انکو ایک منفرد شے بنا رکھی ہے کتنے تصوف کے اس نظریاتی پہلو سے آشنائی کا ثبوت دیتے ہیں؟ اور کتنے دقیق تفلسف کو لطیف تغزل میں تبدیل کر دینے میں اس درجہ کامیاب ہیں۔؟

ہم نے "اپنی ہستی کا نہیں" لکھدیا ہے مگر ہستی سے خود اپنی ہستی بھی مراد لے سکتے ہیں۔ اُس صورت میں "ہستی" سے مراد "انا" یعنی غیر از من نہیں بلکہ "من" ہوگا۔ اور موجوداتِ عالم یعنی "تماشائے تجلی" کا نہیں بلکہ "انا" کا "وقوف" حائل آرہے گا۔ بہرحال پیشِ نظر ہستی نہیں بلکہ اُسکا علم یا وقوف یا شعور ہے۔ خود ہستی ہی خواہ موجودات کی خواہ اپنی نہیں۔ بلکہ اُسکے "ہست" ہونے کا علم۔ عموماً خود ہستی ہی کو حجاب باندھتے ہیں۔ علم ہستی کو نہیں۔ اور چونکہ خود ہستی ہی کو حجاب باندھتے ہیں اس وجہ سے ہستی کا مفہوم محدود ہوکر اپنی ذاتی ہستی ہو جاتا ہے اور مضمون کا رُخ ہستی کی ضد فنا وغیرہ کی طرف رجوع ہوکر بعد فنا آسودگی وغیرہ کی صورت اختیار کرنے لگتا ہے جو ایک متعارف ربط اور سطحی تخیئل ہے۔ اور جس میں حسرت د

یاس کا نقش آسودگی کی توقع سے پھیکا پڑ جاتا ہے۔ مگر راسخ کی حسرت صرف ناآسودہ ہی نہیں۔ اُسکی حسرت ناآسودنی ہے۔ علم ہستی کا نقاب ناکشودنی ہے۔ یاس جاودان ہے۔ علم ہستی کا مضمون اور اسکی ایسی مہلک تاثیر شعرا کے کلام میں دیکھنے میں نہیں آتی اور نہ آسکتی ہے جبتک کہ شاعر فلسفے کے مسائل سے بھی کافی آگاہ نہو۔ ہر شخص کے یہاں اس جنس کے مضامین کا نقطۂ آغاز "علم" نہیں ہو سکتا۔ اور چونکہ نقطۂ آغاز علم نہیں ہو سکتا اس وجہ سے اُسکا منتہا بھی اک ابدی اور ناآسودنی یاس و حرمان کا مرتبہ نہیں ہو سکتا۔

طالب حق کی راہ میں سدرہ کی نوعیت اور اسکا المناک انجام دیکھنے کے بعد اب "حق" اور "حق شناسی" کا مفہوم دیکھیئے۔

۲: کفر ہے علم وجود غیر بھی حق شناس ۔ یہ نہو اے شیخ تو پھر کفر بھی باطل نہیں

ظاہر بیوں کو گم کردہ راہ۔ خدا ناشناس۔ باطل پرست اور کافر مطلق ٹھہرایا ہے۔ مگر انداز اور لہجہ دیکھیئے کیسا نرم اور سمجھانے کا رکھا ہے۔ اور بظاہر قصور بس ایک ہلکی سی غلط فہمی قرار دیا ہے۔ مخاطب رہنمائے شریعت خود جناب شیخ ہیں۔ "آنرا کہ خود گم است کرا رہبری کند"۔ کہتے ہیں یا شیخ تم سے ایک فروگذاشت ہو رہی ہے۔ تمہارا کہنا تو بالکل ٹھیک ہے۔ مگر تم اپنے کہے کو آپ سمجھتے نہیں۔ کفر کو "باطل" کہتے ہو؟ ٹھیک کہتے ہو۔ کفر تو باطل محض ہے ہے۔ مگر کفر ہے کیا؟ اور وہ باطل کیوں ہے؟ ۔ کفر کی اصل "حق" کا انکار ہے۔ اور یہی وجہ ہے اسلئے باطل ہوئی آخر کہ وہ حق سے انحراف ہے۔ ورنہ کفر بھی

باطل نہوتا۔ یعنی اگر حق سے انکار کفر نہوتا تو کفر باطل نہوتا۔ مگر وہ باطل اسیلئے ہے کہ حق سے انکار ہے۔ مگر ذرا سونچو تو کہ تمہارے الا اللہ بھی کوئی وجود تسلیم کر لینے سے کیا بالکل یہی صورت نہیں پیدا ہو جاتی ؟ — یہ جو تم الا اللہ بھی ایک شئ وجود مانے ہوئے ہو در اصل اللہ سے انکار ہے۔ کیونکہ الا اللہ کچھ اور تو ہے ہی نہیں۔ تم نے نا شناسی میں عین اللہ کو الا اللہ سمجھ لیا اور الا اللہ سمجھکر اُسکے اللہ ہونے سے انکار کر بیٹھے۔ ورنہ جو حق شناس ہیں اُنکے نزدیک تو غیر اللہ کچھ اور موجود ہی نہیں جو کچھ ہے بس وہی ہے۔ الا اللہ کوئی وجود ماننا حقیقت میں اللہ ہی سے انکار ہے" وجود غیر کا علم یعنی اعتراف بھی کفر ہے اور یہی حق شناسوں کا کیش بھی ہے۔ عام اسلوب بیان جو عام سطح تخیل کا پیمانہ ہے اُسکو ملحوظ رکھتے ہوئے "تسلیم" اور "ماننے" کے الفاظ میں نے لکھدیئے ہیں۔ ورنہ راسخ کا معیار لطیف تر اور بلند تر ہے۔ اور پھر پہلے کی طرح عمق میں بنیادی نظریاتی تصورات تک پہونچا ہوا ہے۔ یعنی محض "شعور" غیر اللہ ہی کفر ہے۔ محض "علم وجود غیر" اور اسی وجود غیر کا مٹ جانا اور کثرت آرائی ذات کا وحدت الوجود کے احساس میں مبدل ہو جانا "حق شناس" ہو جانا ہے۔ اور ایسا احساس نہ ابھرنا نا حق شناسی باطل پرستی اور کفر ہے۔ کفر کا ذکر اور اسکی تعریف بہت ملے گی مگر تو پھر کفر بھی باطل نہیں" اور علم وجود غیر کی اساس پر قائم شاذ ملے گی۔

۳:- اب اس ذات مطلق کی نزہت، نزاکت اور لطافت دیکھئے۔ اور قیاس آرائی و فکر پیمائی ہرزہ کاری و ناحس کی اُس تک نارسائی۔ ذات شاہد مطلق اور عقل کی اس

تک نارسائی دونوں معمولی سطح پر عام موضوعات شعر ہیں۔ مگر عموماً الطف ہونا
ہی اور جگر کا نارسا ہونا ہی منتہائے خیال ہوتا ہے۔ یہاں یہ صرف منتہائے خیال ہے۔
یہاں فکر کی نارسائی نہیں بلکہ اُسکا طریق کار اور طرز ادراک و فہم اسکی ذاتی
خصوصیت و عوارض کی وجہ سے شاہد مطلق کی نزہت اور لطافت کے آلودہ
ہو جانے کا احتمال پیش نظر ہے۔ عقل و فکر نہیں بلکہ شاہد مطلق کی گرفت سے بالاتر رہنا
مرکز تصور ہے۔ فکر بغیر صفت کی کوئی شے ذہن میں نہیں لا سکتی اور ہر اثباتی
صفت سے ایک طرح کی حد بندی ہو جاتی ہے۔ ہر تعریف سے موصوف
محدود ہو جاتا ہے۔ اُس میں ایک طرح کا نقص آ جاتا ہے۔ فکر جب کسی شے
کو حصار میں لاتی ہے تو اُسکو اپنے ہی ساتھ داغدار کر دیتی ہے۔ یہی اُسکی فطرت
اور نہاد ہی ہے۔ عقل اپنے طرز کار اور طریق ادراک و فہم سے مجبور ہے۔
وہ اپنی سرشت کے آگے لاچار ہے۔ وہ ہر شے کا اپنے انداز و طریقے ہی پر ادراک
کر سکتی ہے۔ وہ چیز کو ویسی نہیں دیکھ سکتی جیسی وہ بالذات ہے۔ بلکہ ویسی
جیسی وہ اپنی خامیوں کی وجہ سے دیکھ ہی سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے شعور کے
ادراک سے اگر ذات مطلق پرے ہے۔ اور ایسے شعور کے ذریعے ادراک بہت گری ہے۔
شعر اسی نا تاب وری کے احساس سے شروع ہوتا ہے۔ نہ کہ شعور و ادراک
کی ناتمامی کے احساس سے۔ یہ نہیں کہ تخیل اُسکے تخیل پر قادر نہیں۔ بلکہ یہ
وہ آغوش تخیل کی بھی تاب نہیں رکھتا۔ کیونکہ تخیلہ کی آغوش کشی یعنی خیال آرائی
تو محض ذات کے متعلق تصورات قائم کرنا یعنی اُس میں صفات منسوب کرنا ہے۔
مگر اُس کی ذات تخیل کی آغوش کشی کی متحمل نہیں یعنی اُس کے ساتھ
کسی قسم کی صفت بھی وابستہ ہی نہیں کی جا سکتی۔ افسوس کی

نزاکت کو اس کی تاب نہیں۔ ایک اور شعر میں یہ کہا ہے کہ گو ہے تو اُس کی نزہت و لطافت ایسی ہی کہ دستِ تخیل کے مس سے میلی ہو جائے یعنی وہ محسوس نہیں ہو سکتا مگر باایں ہمہ ناگزیر عقلی نارسا فکریں اس کوشش سے باز نہ آئیں اور وہ فکر کی دست درازی سے نہ بچ سکا۔ اُس کو آغوشِ تخیل میں کھینچ لینے کی سعئ لاحاصل برابر ہوتی اور جاری ہے صفات کی تجویز کا مشغلہ جاری ہے اور اُس کو اب تک میلا کئے جا رہے ہیں۔ اور پھر ایک اور شعر میں ایسے ہی دست درازوں اور ایک ناتمام محدود و مشروط شعور کے ذریعہ قائم کئے گئے تصورات سے اپنے نامطمئن رہ جانے کا مسرت آمیز اظہار کیا ہے۔ تینوں اشعار ملاحظہ ہوں۔

تاب آور نہیں آغوشِ تخیل کا بھی — کی ہے اُس کے تنِ نازک نے نزاکت پیدا!

بظاہر کسی مجازی کا مبالغہ آمیز اور مصنوعہ مضمون ہے۔ اور بالعموم متصوفین بھی اس قدر شوخ احساس کو مجاز ہی کے پردے میں ادا کرتے ہیں۔ مگر دیکھیے کہاں کی بات کو غزل کا شعر بنا دیا۔ "مجازیں نہیں کہہ سکتے۔ اور "تن" جس کا کوئی تخیل ہی نہ قائم کیا جا سکے صرف شاہدِ مطلق کی ذات ہی کا ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے یہ شعر عالمِ مجاز میں حقیقتاً بے مفہوم ہے گو ایک مبالغہ پسند شاعر کہہ بھی دے سکتا ہے۔ مگر یہاں الفاظ کا انتخاب اس قدر موزوں اور بلیغ ہے کہ اس کا وہم بھی پیدا نہیں ہونے دیتا کہ شاعر کا دل کسی مجازی تجربے سے اُلجھا ہوا تھا۔ ذہن و فکر کا مرکز بلا کسی آلودگی اور آلائش کے صاف ظاہر اور نمایاں ہے۔ اور اسی وجہ سے صاف نمایاں ہے کہ وہ ہمہ تن اُسی سے مشغول تھا ہی۔ ذہن میں بھی ناتاب آوری رہی تھی۔ ذہن کا یہ

انہماک اور جذبات کا یہ خلوص راسخ کی نمایاں خصوصیتوں میں ہیں۔ وہ غیر ضروری باتیں ذہن میں نہیں آنے دیتا۔ مصنوعی باتیں نہیں کہتا۔ یا یوں کہیئے کہ جب دل کسی چیز کی طرف شدت سے رجوع ہو تو غیر متعلق باتیں ذہن میں آتی ہی نہیں۔ ذہن انہماک کی وجہ سے بھٹکتا ہی نہیں۔ اور کیف غیر متعلق باتوں سے آلودہ ہوکر دھندھلا نہیں پڑجاتا۔ اس شعر میں یہ نکتہ غور فرمائیے۔ اک ذہنی کیف بغیر غیر متعلق باتوں سے آلودہ ہوئے الفاظ میں جلوہ گر ہوگیا ہے۔ جہاں آفریں کی اپنی نزاکت آفرینی پر استعجاب اور آفریں کا نقش کیا صاف اور مکمل ہے "کی" بہت پرمعنی ہے جو تن کی نزاکت کو ایک ارادی فعل کا نتیجہ بنا دیتا ہے جو مجازیں کہنا ممکن ہی نہیں۔ شاعر کی یہی خصوصیات، جذبات کی شدت اور صحت تخیل کی ہمہ گیری نظر کی عمق، اور ایک مکمل نقش اتار دینے کی قدرت وہ قدریں ہیں اُسے بنا دیتی ہیں یا بگاڑ دیتی ہیں۔ اور اُس کے مرتبے کو اونچا یا نیچا کر دیتی ہیں۔

راسخ اردو کا صرف سب سے بڑا متصوف ہی شاعر نہیں۔ اُس کے تصوف کے فلسفے کا عمیق علم اور کوائف کا شدید احساس اُسے صرف متصوف شعرا میں ممتاز نہیں بنا دیتا بلکہ اُس کے تخیل کی ہمہ گیری اور رجزرسی اور ذہن کی وہ براقی جو اصل کو پکڑ لیتی ہے اور اس کو تضاد تناقص اور غیر متعلقات سے منزا کر کے ایک مکمل اور صاف نقش کی صورت دے دیتی ہے اور وہ بیان کی قدرت اور الفاظ کے انتخاب میں سلیقہ جو نقش کو تمام و کمال الفاظ کے قالب میں ڈھال دیتی ہے اُسے تمام شعرائے اردو کے معدودے چند میں بنا دیتی ہے۔ مگر یہ تو اُس کی خصوصیات ہیں۔ کلام کی نہیں۔ اور اس وجہ سے تمام کلام میں

منتشر ہیں خواہ غیر مجازی ہو خواہ مجازی۔ مگر قبولِ عام شاید خدا داد ہی ہے۔ اور اور ساری خدائی باتوں کی طرح اسباب و علل کے تابع نہیں۔ خدا نے اُسے قبولِ عام کی نعمت سے محروم رکھنا چاہا۔ اور وہ بچارہ تا ایندم محروم ہے۔ اور شاید "تا نہ بخشد خدائے بخشندہ" ایسا ہی رہے۔ میں کلام دیکھنے کی دعوت پہ ختم کرتا ہوں۔ تعجب نہیں جو "قدر دانیٔ عالم بالا معلوم شد" زبان پہ آجائے۔ یا شاید راسخ کی میر کی شاگردی کی نسبت سے "رتبۂ استادی تو نیست استاد ترا" کہہ اٹھیں۔ اور تلافیٔ مافات میں میر کے ہم نوا ہو جائیں۔ میر سے تقابل کی وجہ بھی شاگردی کی نسبت اور تلافیٔ مافات کی نیت تھی ورنہ اپنی جگہ پر جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا ہوں میر کے متعلق اپنا بھی بقول ناسخ یہی مقولہ ہے کہ "آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں" مگر اپنی جگہ پر۔

چونکہ یہ مضمون ہی دعوتِ نظر کی نیت سے لکھا گیا ہے اسی لئے مثالوں کی چنداں حاجت نہیں۔ نہ درد، میر اور آتش کے اور نہ راسخ کے۔ کیونکہ درد میر اور آتش سے منتخب شدہ مثالوں کو کسی طرح اس سوئے ظن سے محفوظ نہیں کیا جا سکتا کہ انتخاب میں عمداً یا سہواً ادنیٰ مثالیں لیں اور بہتر مثالیں چھوڑ دیں یا چھوٹ گئیں۔ اور راسخ سے منتخبہ مثالوں کو کسی طرح اس رائے کا باب نہیں بند کیا جا سکتا کہ محض چند اشعار سے کیا ہوتا ہے۔ اور اپنی جگہ پر سوئے ظن اور رائے دونوں درست ہیں۔

ناجمالیاتی دلچسپیاں

اقبال

لوگ کہتے ہیں اقبال فلسفی تھے۔ ہوں گے۔ سنتے تو یہ بھی ہیں کہ وکیل یا بیرسٹر تھے۔ بادہ نوش تھے۔ برہمن زادے تھے۔ اور پیغمبری کرتے تھے۔ ان سنی سنائی باتوں کو جانے دیجیے۔ بحث اُس اقبال سے نہیں جو یادوں کے افسانے میں ہے۔ بلکہ اُس اقبال سے ہے جو اپنے کلام میں ہے۔

گو کارفرمائے قضا و قدر بخل اور کوتہ دستی کی طرف راغب ہے اور نعمتیں بہت رک رک کر بٹتی ہیں مگر گاہے دستِ کرم کھل بھی جاتا ہے اور نعمتوں کی بارش ہو جاتی ہے۔ اقبال کی خمیر تیار کرنے کے وقت فطرت پر یہی عالم تھا۔ چنانچہ اقبال کو جامع کمالات بنایا۔ متبحر، مفکر، مصلح، شاعر، پیغمبر، مفسر مگر کسی خاص فن کو ملحوظ رکھکر مطالعہ کرنے میں اس جامعیت کا تجزیہ اور تحلیل لازم ہے ورنہ خلط مبحث کا سخت احتمال ہے۔ ممکن ہے بعضوں کے لیے کسی شکار پر یہ عمل جراحی ناممکن ہو۔ بعضوں کے لیے نامحمود اور بعضوں کیلیے مکروہ۔ مگر میری نظر میں مسٹر محمد اقبال۔ بار ایٹ لا۔ ڈاکٹر اقبال فلسفی اور مدوّن فلسفۂ اسلام اور حضرت اقبال مصنف "بانگ درا" بالکل تین مختلف ہستیاں ہیں اور ان میں کسی ایک کے مطالعہ کے وقت کسی دوسرے کا ذکر نامربوط ہوگا۔

ادب کے نقاد کے لئے فلسفے کی گتھیوں میں پھنس جانا ویسا ہی ہے جیسا موسیقی کے نقاد کے لئے مغنیہ کی زلف گرہ گیر میں اُلجھ کر رہ جانا۔ یا حسن کے مقابلے جج کے لئے آواز کی خوبی اور موسیقی کے طلسم میں محسور ہو جانا۔

بذات خاص مغنیہ کی ذات اور اس کی موسیقی دونوں جاذب ہو سکتے ہیں۔ اس کا بیک وقت "بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی" اور "بہ نغمہ رہزن تمکین و ہوش" دونوں ہونا بالکل ممکن ہے۔ مگر ظاہر ہے کہ دونوں طرح کی جاذبیتیں ممیز اور متخلف ہیں۔ اور فنی تنقید کے لئے جو پہلو درخور اعتنا ہو وہی پیش نظر رکھنا چاہیئے۔ اپنے مخصوص نقطۂ نگاہ کے علاوہ کسی غیر متعلق بات میں الجھ جانا بُرے طرح کی فروگذاشت ہے۔ نہ موسیقی کے نقاد کو زلفیں دیکھنے کی ضرورت ہے اور نہ حسن کے ممتحن کو آواز اور موسیقی۔

اقبال اگر فلسفی تھے تو ان کے "فلسفے" کی توضیح۔ تاویل۔ تائید یا تردید فلسفی کو کرنا چاہیئے۔ نہ کہ ادیب کو۔ ادیب کچھ ضرور نہیں کہ فلسفی بھی ہو! اور اور اگر ادیب کیلئے اقبال کے فلسفے کی گتھیاں سلجھانا روا سمجھا جائے تو پھر کوئی وجہ نہیں کہ ان کی قانون دانی اور ہائی کورٹ کی بحث اور اسلامی فلاسفہ کے نظریۂ زمان و مکان کی تشریح کی صحت اور غلطی بھی ادبی تنقید کے دائرے سے باہر سمجھی جائے۔

کہا جا سکتا ہے کہ جب انھوں نے فلسفیانہ مسائل کو موضوعات کلام بنایا ہے تو یہ مسائل کلام کے موضوعات کی حیثیت سے ادبی تنقید میں زیر بحث آ سکتے ہیں۔ یہ نظریہ بلاشبہ درست ہے۔ مگر فلسفیانہ عقدہ کشائی

کے غلو میں یہ بات فراموش نہ ہو جانا چاہیئے کہ یہ زاویۂ نگاہ کس طرح کی بحث کا متقاضی ہے اور اُس کے کیا مشتملات مقرر کر دیتا ہے۔ اور ان فلسفیانہ موضوعات پر ادبی موضوعات کی حیثیت سے نظر ڈالنے کے پہلے خود اس طرزِ عمل پر ایک غائر نظر ڈالنا چاہیئے۔ یعنے یہ کہ فنکار کا رویہ غیر مکلف اور جذبات و تاثرات کے زیرِ اثر تھا یا مکلف اور فکری اور عقلی۔ اور اگر فکری اور عقلی تھا تو فنکار کسی حد تک تعقل اور فکر کو فنکارانہ عمل میں دخیل کر سکتا ہے۔ اور جذبات و کوائف کی دنیا میں عقل اور فکر کو دخیل کر دینے کا انجام کیا ہوا۔ یعنی کلام "شعر" بھی ہوا یا صرف "جزویست از پیغمبری" ہو کر رہ گیا۔ مگر یہ بحثیں بہت زیادہ نظریاتی ہیں اور اس مقالے کا پیمانہ ان کی تفصیلی بحث کا متحمل نہیں۔ پھر بھی آگے چلکر سیاق کے اعتبار سے موقع موقع سے کچھ عرض کیا گیا ہے۔ سرِدست صرف اس پہلو پر توجہ مبذول کی جا رہی ہے کہ کلام کے موضوع کی حیثیت سے زیرِ بحث ہونے کے لائق ہونے کے باوجود "من حیث فلسفہ" وہ ادبی تنقید کی حدود سے باہر ہی رہے گا۔ شراب پر ایک ادبی موضوع کی حیثیت نظر ڈالنا اور بات ہے اور ایک فقہی موضوع کی حیثیت سے اور۔ نقاد فقیہہ نہیں بن جا سکتا۔ اور تنقید فقہی بحث میں مبدل نہیں کر دی جا سکتی۔ اور پھر نقادِ ادب کا عمر خیام کی شراب کا جائزہ لینا اور بات ہے اور فقیہہ کا امام احمد بن حنبل سے جان کا اور۔

ادیب کیلئے اقبال کو فلسفی قرار دیدینا اور اُس کے بعد اُس کے نکات

میں غلو کرنا حقیقتاً اُن کی شاعری کو پس پردہ ڈال دینا اور ثانوی بنا دینا ہے۔ یہ شاعر اقبال کے ساتھ صریحی ناانصافی ہے۔ اور یہ ناانصافی اس لیے جائز نہیں ہو جا سکتی کہ اسی خلط بحث کی طرح خود اقبال نے ڈالی۔ انکا رویہ نقاد کیلئے دلیل نہیں ہو سکتا۔ نقاد کی نکتہ رسی اور دقت نظری کا فرض ہے کہ تجزیہ اور تحلیل کرے اور اس تجزیے اور تحلیل کے بعد صرف وہ جزو اور پہلو پیش کرے جو اُس کے اپنے فن اور نقطۂ نگاہ کے اعتبار سے مناسب اور موزوں ہو۔ اقبال کے اشعار میں فلسفیانہ عناصر کی تحقیق میں پڑ جانا تقریباً ویسا ہی ہے جیسا شاہنامے میں ضحاک کے کندھوں کے سانپوں کی یا رستم کے سی مرغ کی تحقیق میں پڑ جانا یا ان کی تردید میں خامہ فرسائی کرنا۔ تو فلسفی اقبال کو "وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاق نسیاں کا" قرار دیکر جو اقبال نظر کے سامنے آتا ہے وہ اک عظیم الشان ہستی ہے۔ بہت کافی لوگ ایسے ہونگے جو اقبال کو آسمان اُردو کا درخشندہ ترین تارا سمجھتے ہوں۔ میں بھی اس جماعت کے پانچویں سواروں میں ہونے کو تیار رہوں۔ میں نے اپنی جگہ صف کے آخر میں یہ بجائے انکسار نہیں رکھی۔ بلکہ اپنے دل کے کھوٹ کی بنا پر رکھی ہے یعنی میں اتنا بھر تو اس گروہ کا ہم نوا ہوں کہ ان کا خیال بے بنیاد نہیں۔ اقبال بلاشبہ اس مرتبے پر ہیں کہ آدمی دیانتاً ان کو آسمان اردو کا نیر اعظم سمجھے۔ مگر میرا خود یہ خیال نہیں۔ میرے خیال میں یہ مقام غالب کا ہے۔

اقبال کو چند حیثیتوں سے غالب پر تفوق بھی ہے۔ مگر مقابلے اور موازنے کے اگر دس بارہ عنوانات قائم کئے جائیں تو اکثر میں تفوق غالب کو ہوگا۔ اس وجہ

سے بعض عنوانات کے تحت تفوق کے باوجود اقبال کا مقام غالب کے پیچھے ہے۔

جذبات کی شدت ہوش اور صحت دونوں میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ مگر دونوں میں کوئی بھی سخن سازی تصنع اور چھچھلے پن سے مبرا نہیں۔ دونوں کو لذت گفتار اور "جوہر اندیشہ" کی گرمی نے صراط مستقیم سے بھٹکا دیا ہے جس کی وجہ سے جذبات کی شدت اور صحت میں فرق آگیا ہے۔ دونوں کے کلام میں بعض بعض جگہ جوش کی جگہ صرف خروش نے لے لی ہے۔

دونوں کو فلک پیمائی کا حوصلہ ہے اور دونوں کو فلک بوسی کا مرتبہ حاصل ہے۔ باصرہ تا حد نظر دونوں کا بلند ہوتا چلا جانا دیکھتا ہے۔ مگر بلندیوں میں گم ہو جانے کا تماشہ غالب زیادہ کثرت سے دکھلاتے ہیں۔

دوسرے گو لذت تقریر اور گرمیٔ گفتار میں راہ سے بے راہ ہو جانا زور طبع اور پرواز تخیل کے ازدواج کا لازمی نتیجہ ہو اور شوق کو "عیان کشیدہ" رکھنا آسان نہ ہو پھر بھی بے راہ روی پر عنان ضبط رکھنا فنکار کے فرائض میں داخل ہے۔ اس ضبط کی صلاحیت کی مثال غالب کے یہاں اقبال سے کافی زیادہ ہے۔ دونوں "اک محشر خیال" ہیں۔ دونوں بے شمار "سخن ہائے گفتنی" رکھتے ہیں۔ دونوں کیلئے اس محشر خیال کے "ظہور" کا جو وسیلہ ہے وہ ناکافی پڑ جاتا ہے۔ اور دونوں کو اس پر تصرف کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ عموماً اردو شعرا محاورے اور روزمرہ کی دنیا میں کاوے کھایا کرتے ہیں اور اُن کو اس دنیا سے نہ باہر جانے کی ضرورت ہوتی ہے نہ جرأت۔ ظاہر ہے کہ جو شخص محشر خیال ہو اور سخن ہائے گفتنی رکھتا ہو وہ "کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیان کے لئے" کہکر کوئی ذریعہ

اور وسیلہ بھی اس کے اظہار کیلئے وضع کرنا چاہیے گا۔ موضوعات کے تنوع کی وجہ سے غالب کی بہ نسبت اقبال کو اس طرح کی مشکلات سے زیادہ دوچار ہونا پڑا اور اکثر جگہ وہ بہت خوبصورتی اور کامیابی سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ مگر کچھ تو موضوعات کی اضافی سہولت اور کچھ زبان پر زیادہ قدرت کی وجہ سے غالب کے تصرفات اور اختراعات زیادہ لطیف ہیں۔

نظر کی عمق کا فیصلہ مشکل ہے مگر اقبال کی دنیا غالب کی دنیا سے کئی گونہ بڑی ہے۔ کثرت مشاہدہ اور دیدۂ بینا کے استعمال میں غالب اور اقبال میں زمین و آسمان کا نہیں تو طبقۂ اول و چہارم کا فرق تو ضرور ہے۔ اور یہ چہ باعتبار دنیائے ذہن و کیف اور چہ بہ اعتبار دنیائے خارج و محسوس۔ اقبال کے یہاں عالم مشہود کی صدہا چیزیں ادب کے شاہکاروں میں منتقل ہو گئی ہیں۔ ہمالہ سے لیکر گلہری اور ستارے سے لیکر جگنو تک کو اس بہزاد لفظی کے قلم نے اپنے مرقعۂ ادبی کے صفحات میں کھینچ لایا ہے۔ ایک "صحرا نشین" کے اعجاز اور ایک ہندی عارف کی مستی نے عرفان کی لفظی تصویریں اپنے اپنے رنگ میں مرقعہ میں کھینچی ہوئی ہیں۔ ہر طرح کے کرداروں کے دلوں کی دھڑکنیں الفاظ کا پیکر لیکر اُن کی بزم خیال میں رونق افروز ہیں۔ نازک اور لطیف مشاہدات اور رفیع اور جمیل خیالات صفحے صفحے پر دامن دل کھینچتے ہیں۔ یہاں تک کہ "یزداں بہ کمند آور" کی بے ہنگام صدا یکایک چونکا دیتی ہے۔

خود بقول غالب اُن کا ہر لفظ "گنجینۂ معنی" کا ایک طلسم سہی، مگر اُن کی طلسمی دنیا ہی اقبال کے مقابلے میں ایک "بیضۂ مور" ہے۔ اس کی بہت سی وجہیں ہو سکتی

ہیں۔ مگر اس کی اصلی وجہ جمالیاتی بحسّی ہے۔ شدت اور تیزی کے اعتبار سے نہیں۔ بلکہ تنوع اور صنف کے اعتبار سے۔ اثر کے اعتبار سے نہیں بلکہ تاثیر کے محرکات کے اعتبار سے۔ غالب کے جمالیاتی اوراک میں اُس طرح کی ذکاوت نہ تھی کہ وہ اُتنی مختلف قسم کی چیزوں سے متاثر ہو سکتا جتنا اقبال کا۔ اقبال کا ذوق جمال اور اوراک حسن غالب سے زیادہ کثیر الزاویہ ہے۔ غالب کے دل اور آنکھوں کا پردہ گویا اُس طرح کا فوٹو فلم تھا جو چند مخصوص رنگوں کی روشنی میں تصویریں لے سکے اور اقبال کا اُس قسم کا جو طرح طرح کی روشنی میں کام کر سکے۔ یہ درست ہے کہ غزل کی دنیا در حقیقت اُتنی محدود نہیں جتنی وہ متشاعروں یا درباری شعر کے دواوین دیکھ کر نظر آتی ہے۔ مگر اس کی دنیا وسیع ہونے کے باوجود پھر بھی اک گونہ محدود ہے۔ غزل کی محدود اور جذبات عشق کی مخصوص دنیا میں غالب بے مثال ہیں۔ خاص کر تنوع کے اعتبار سے۔ مگر اقبال کا "دشت جنوں" بہت وسیع تر ہے۔ اور اُن کا عشق بھی ایک ایسے قسم کا ہے جہاں جذبات کی نوعیت ہی بدل جاتی ہے۔ اقبال کے یہاں صرف عشق کی ترجمانی کے بدلے عشق کی تلقین ہے۔ غالب کے یہاں کیفیات عشق ہیں۔ اور اقبال کے یہاں "رموز" عشق۔ رموز کا انکشاف ظاہر ہے کہ صرف ترجمانی سے ایک وسیع عنوان ہے۔ اس کے بڑھے ہوئے حدود میں کیفیات کی ترجمانی داخل اور شامل ہے۔ مگر اس کا ایک حصہ یعنی وہی جو کیفیات کی ترجمانی سے ماورا ہے بہ مشکل خالص جمالیات کے شمولات اور محتویات میں لایا جا سکتا ہے۔ "رموز" بہ حیثیت مجموعی رموز کے جمالیات کی دنیا سے پرے ہیں۔ وہ

تفلسف کی دنیا کی ایک شے ہے۔ اور اقبال اکثر اُس کو جمالیات کی سرزمین
میں کھینچ لانے میں اور اُس پر یہ رنگ چڑھا دینے میں ناکامیاب بھی رہ گئے ہیں۔
اقبال نے ایسا سہواً نہیں بلکہ عمداً کیا ہے۔ خال خال جگہ نہیں کر دیا ہے بلکہ
بتدریج زیادہ اور زیادہ کرتے چلے گئے ہیں۔ ایک خاص وقت تک یہ غیر
جمالیاتی عنصر مفقود ہے۔ ایک خاص زمانے میں داخل ہوتا ہے۔ اور بالآخر
ایک دم حاوی ہو جاتا ہے۔ یہی انکو کسی سے فلسفی اور کسی سے پیغمبر کہلواتا ہے۔
اور اسی کی بدولت میں وہ کبھی تو خود اپنے "شاعر" اور کبھی اپنے "رموز" اور "اسرار"
کے "شعر" ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ اور اپنے لئے "دانائے راز" اور "دیدہ
بینا" وغیرہ کے الفاظ استعمال کرنے لگتے ہیں۔ مگر ہم ایک ادنیٰ ادیب
اور تنقید نگار کی حیثیت سے اُن کو اور اُن کے "کہے ہوئے" کو صرف شاعر اور
شعر کی حیثیت سے دیکھنے پر مجبور ہیں۔ میں افادیت اور مقصدیت کا بہت
مشروط مداح ہوں۔ یعنی میرا یہ نظریہ نہیں کہ اس طرح کا عنصر فنکار کے عمل
میں مطلق آ ہی نہیں سکتا۔ مگر میں اس کے صرف اس حد تک ابھرنے کو
جائز سمجھتا ہوں کہ یہ ایک فروعی ضمنی اور ثانوی طور پر آجائے۔ اس قدر کھلی؟!
نہ ہو جائے کہ جمالیاتی قدریں اس کے آگے ماند پڑ جائیں۔ میں حیثیت
فنکار کے غالب کے اقبال پر تفوق کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ غالب کا جمالیاتی
شغف غیر جمالیاتی عناصر کی آلودگی کا متحمل نہیں۔ غالب کا ذوق جمال زیادہ
خالص اور نفیس تر ہے۔ مگر اقبال کی شخصیت کی بزرگی کی وجہوں میں ایک
وجہ یہ بھی ہے کہ اُن کا دائرہ عمل وسیع تر ہے۔

فنون لطیفہ کا کوئی "عمل" مثلاً ایک تصویر، بت یا شعر درحقیقت کسی شعوری یا تحت الشعوری کشمکش کی اپنی تحلیل کی راہیں نکالنے کی کوشش کا ایک ثمرہ ہوتا ہے۔ کسی نفسیاتی اور جذباتی ہیجان یا اضطرار کی ایک بازگشت ہوتا ہے۔ وہ گویا فنکار کا اپنے ماحول کا ردعمل ہے۔ فنکار کی کشمکش اور اضطرار اپنی تحلیل، تسکین اور نکاس کی ایک صورت نکال لیتی ہے اور وہی ہمارے اور آپ کے لئے فنکارانہ "عمل" ہو جاتی ہے۔ پتھر کے بت اور خطوط کی شکل میں یہی اضطرار اور ہیجان بیجان مادے میں جان ڈال دیتا ہے۔ "اور بیجان بولتا ہے مسیحا کے ہاتھ میں" کی مصداق ہو جاتی ہے۔ فنکارانہ عمل گویا ایک رد عمل ہے جسمیں فنکار کا ہیجان، اضطرار اور کشمکش روح کی طرح دوڑا ہوتا ہے۔ وہ گویا ایک ہیجان، اضطرار اور بیچینی ہے جو منجمد ہو گئی ہے۔ جو کسی وسیلہ میں متشکل اور مجسم ہو گئی ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا ردعمل کبھی شعوراً کوئی خاص شکل و صورت قبول کرنے پر مجبور کیا جا سکتا ہے؟ کیا ردعمل کی کبھی شعوری اور عقلی رہنمائی ممکن ہے؟ اور جب وہ ارادی ہو جائے تو پھر وہ "ردعمل" کیوں کہلائے؟ اور پھر عقل و فکر کی پیداوار اور جبلی، معیاتی، اور جذباتی ردعملی حرکات میں سے فرق کیا ہو گی؟ جمالیاتی سرگرمیاں کس صنف میں داخل ہیں؟ عقل و فکر کی پیداوار کوئی محسوس صورت نہیں اختیار کر سکتی۔ ہم فکری نتائج کو محسوس نہیں کر سکتے۔ وہ حواس پر ظاہر نہیں ہو سکتے۔ صرف ذہن ہی پر روشن ہو سکتے ہیں۔ اقلیدس کا نقطہ کوئی محسوس شے نہیں۔ زمین کی کشش حواس پر ظاہر نہیں۔ یہ صرف فرضی تخیلات ہیں جنکا وجود صرف دماغ میں ہے۔ اور یہ چیزیں نامحسوس اور غیر مرئی ہونے کی وجہ سے جذبات کو متحرک کر دینے کی کوئی قوت نہیں رکھتی۔ بخلاف اسکے جمالیاتی

قدروں کو حسیات پر موثر اور حواس کو محسوس ہونا چاہیئے۔ ان کو ہمارے
احساسات اور جذبات کے توسط سے اثر انداز ہونا چاہیئے۔ یعنی اُن کو ہم میں اسی
طرح کی کوئی بازگشت اُسی طرح کا کوئی ردِ عمل ابھارنا چاہیئے جن کے وہ خود
آفریدہ اور پروردہ ہوں۔ ہم پر اہرامِ مصری دیکھکر ایک ہیبت طاری ہوتی
ہے۔ تاج محل دیکھکر ایک تحیر ہوتا ہے۔ غالب کے اشعار پڑھکر طرح طرح کی
کیفیتیں دل پر گذرتی ہیں۔ الفاظ جیسے غیر مرئی وسیلے میں بھی شاعر محاکات
اور تمثیلات کے ذریعے ایک محسوس صورت نظروں کے سامنے لاکھڑا کردینے
کی کوشش کرتا ہے۔ یعنی اپنے داخلی کوائف کو محسوس بنادیتا ہے۔ اقبال نے
جمالیات کے دائرے کو فلسفہ اور عقل کے دائرے سے ملادینا چاہا۔ انھوں
نے شاعری کو اخلاقی درس کا ذریعہ بنانا چاہا۔ اُنھوں نے شاعری کے ذریعے
المانی فلسفے کا "سوپرمین" پیدا کرنے کی کوشش کی۔ خلاق بن کر "انسان گر"
بننا چاہا۔ اور اپنی کاڑھی ہوئی تخلیق کو المانی سوپرمین کی اک نقل ہوجانے
سے بچانے کے لئے اُس کو "پیرِ رومی" کے عرفان کا متوالا بنادیا۔ المانوی
سوپرمین کو "مومن" بنادیا۔ حیاتی اور ارادی قوت کی جگہ روحانیات کو دیدی۔
غرض شاعر سے مصلح بن گئے۔ اور "الفاظ کا غازی" بنکر کفر اور کفر آئینی کے
خلاف ایک جہاد شروع کیا۔ کافر اور کافری کو مٹاکر ایک مکمل انسان اور ایک
مکمل آئین کی تخلیق کرنی چاہی۔ انسان "خودی" کی قوت تحریک کو عمل میں لاکر
اور اُس پر "بیخودی" کا پیک لگاکر تکمیل کی راہ دراز طے کر سکتا ہے۔ اس سفر
کے رستے اور "رموز" اور "اسرار" عارفانِ مشرق بالخصوص کلیم اللہ ...

خلیل اللہؑ، اور رسول اللہؐ وغیرہ پر منکشف ہو چکے تھے۔ مگر بعد کی نسلوں نے ان رموز و اسرار کو کھو دیا۔ اور بھٹک گئے۔ انسان کی ترقی کا واحد نسخہ انھیں بھولے ہوئے رموز و اسرار کے دوبارہ احیاء میں مستور ہے۔ ترقی کی واحد راہ اسی رستے پر پلٹ کر چلنا ہے۔ شیخ محمد اقبال کی نظر میں انسان مشت گل، وہ خود کوزہ گر، اور اُن کے رموز و اسرار انسان گری کے قوانین و آئین ہیں۔ مصلح کی بزم خیال کا منظر بہت سادہ ہے: اک کوزہ گر ہے۔ سامنے مشت گل ہے۔ مشت گل سے انسان بنانے کے اسرار و رموز ہیں۔ اور باقی اللہ کا نام !۔

اس کوشش سے اس مقالے میں بس اسی حد تک واسطہ ہے کہ وہ کلام کے موضوعات میں دخیل ہو گئی ہے۔ اور اس دخل نے کلام کے معتد بہ حصے کو اسی رنگ میں رنگ دیا ہے۔ اور اس کے علاوہ بھی اُس میں دو چار خصوصیات پیدا کر دی ہیں۔ مثلاً اقبال کی "رمزیت" دراصل اسی رستے سے داخل ہوئی۔ انھوں نے بہت سے ایسے دقیق اور بسیط تصورات و خیالات بھی اپنے لئے پسند کئے جو آسانی سے الفاظ میں سمو جانے پر راضی نہیں۔ الفاظ کے جامے کی تنگی کا احساس ہر حزورس اور دقیق گو شاعر کو ہوتا ہے۔ اور شاعر ہی پر کیا منحصر ہے ہر قسم کے فنکار کو بشرطیکہ وہ ایک بڑا فنکار ہو اور زبردست متخیلہ کا حامل ہو اپنے وسیلے اور ذریعے کے قصور اور نا کافیت کا احساس ہوتا ہے۔ بڑے مصور یا نقاش کا متخیلہ بعض وقت ایسا حسن آب و رنگ یا ایسی شکل و صورت ذہن کے سامنے لا کھڑا کر دیتا ہے جو اُس کے ذریعہ "عمل" یعنی موئے قلم اور رنگ یا تیشہ اور سنگ کے ذریعہ ظہور میں نہیں لایا جا سکتا۔

اس قسم کی فنی دقتوں کو حل کرنے کیلئے تمام فنون میں کچھ فرضی علامات یا "رمز" وضع کر لئے گئے ہیں۔ مثلاً بعض اقسام کے رقصوں میں "مدرے" یعنی دست و بازو کی خاص خاص حرکتیں جو ایک مقررہ اصطلاحی مفہوم کے مرادف ہوتی ہیں۔ یا مثلاً ہندوستانی مصوری میں سری کرشن اور رام چندر جی کے سر اور چہرے کے گرد نیلے یا مطلاً ہالے بنا دیتے ہیں۔ اس قسم کے نقوش و رنگ صرف ناگشسید فی معہود ذہنی کے اظہار کی فرضی علامتیں ہوتے ہیں۔ کیونکہ تقدس روحانیت یا بزرگی وغیرہ کی جنس کے معہود ذہنی خطوط و رنگ کے ذریعے معرض اظہار میں آ ہی نہیں سکتے۔ صوفیوں نے بھی بعض بعض الفاظ کو غیر وضعی اور فرض اصطلاحی معنی دے رکھے تھے جن کے بل پر دقیق، لطیف اور نازک مطالب قابو میں آجاتے تھے۔ اردو شعرا میں یہ وقت سب سے زیادہ اقبال کو پیش آئی۔ خاص کر اس قسم کے موضوعات کے سلسلہ میں جن کا ابھی اوپر ذکر گذرا۔ یہ عقلی او رمقصدی کلام اکثر ادبی رفعت کو نہیں پہونچتا۔ اس کا پایہ کسی اور سلسلے میں کیا ہے خارج از بحث ہے۔ مگر ادب میں ان کا رنگ پھیکا اور رتبہ ادنیٰ ہے۔ مگر اقبال کی حیرت انگیز قوت تعمیر اکثر اس قسم کے مضامین کو بھی اکمل ترین "شعر" بنا دیتی ہے۔ غالباً ڈے نی سن راس کے ذہن میں اسی قسم کے اشعار ہوں گے جن کے متعلق اُس نے لکھا ہے کہ میں نہیں سمجھتا کہ اقبال کو یہ طرز ادا انمیت کرتی تھی کیونکہ فارسی اشعار بعض دفعہ اس قدر لطیف اور لطف زا ہو جاتے ہیں کہ بجز شعر کے اور کچھ نہیں رہتے یعنی مقصدیت جو اُن کی اصلی علت غائی ہوتی ہے دھیمی پڑ جاتی ہے۔ تو اقبال کی حیرت انگیز قوت تعمیر بعض دفعہ دقیق سے دقیق اور

مشکل سے مشکل فلسفیانہ اور اخلاقی موضوع کو بھی اس کا سیاپی اور حسن کے ساتھ الفاظ میں منتقل کر دیتی ہے کہ وہ "شعر" ہو جاتا ہے۔ گو یہ لطف اسی "رمز" کی مدد سے پیدا ہوتا ہے جس کا ذکر فوراً کیا گیا ہے۔ اس غرض سے وہ بہت سے مانوس الفاظ کو بطور اصطلاح کے استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً "خودی"۔ "عشق" "جنون"۔ "خرد"۔ "یقین"۔ "مومن"۔ "فقر"۔ "شاہین"۔ "کرگس"۔ وغیرہ وغیرہ بغیر اس غیر معنی دلالت پر دسترس کے شعر کا مفہوم اور لطف عشر عشیر ہو جاتا ہے اور گاہے عنقا۔ یہ طرز ادا عام پڑھنے والوں کے ساتھ ایک ہلکی سی ناانصافی ہے کیونکہ رمزی علامات اور اشارات کا مفہوم عام فہم نہیں ہوتا اور ان کے رمزی مفہوم تک پہونچنے کے لئے تھوڑی تکنیکی واقفیت کی ضرورت ہے۔ مگر اس طرح کی تکنیکی ترکیبوں کا استفہام کم و بیش عام ہے اور تمام فنون لطیفہ میں رائج ہے۔ ایسے رمزی الفاظ اگے بیان کافی ہیں۔ اور اک رمزی بیان کے سہارے مطالب بہت کچھ گرفت میں آجاتا ہے۔ اور ایک بسیط اور وسیع مفہوم محض چند الفاظ میں سمو جاتا ہے۔

شاعری کا ایک بڑا کمال کسی دقیق، لطیف اور وسیع مضمون کو اس کی تمام دقت لطافت اور وسعت کے ساتھ تمام و کمال الفاظ کے قالب میں سمو دینا ہے۔ یہ کمال شاعری کے ساتھ مخصوص نہیں۔ نثر میں بھی ہو سکتا ہے۔ بلکہ سرے سے ادب ہی کی قید نہیں۔ اور علوم و فنون کی عبارت میں بھی ہو سکتا ہے۔ مگر غیر ادب میں عبارت سے زیادہ اس شے پر نظر ہوتی ہے جو کہتا ہے۔ اس لئے نفس عبارت ایک ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر نفس مضمون ادا ہو گیا تو اسی کو بس کر لیتے

ہیں۔ چونکہ وہی مقصود اصلی ہوتا ہے۔ مگر ادب میں مطلب کا صرف ادا ہو جانا کافی نہیں۔ عبارت یعنی الفاظ کا انتخاب اور اُنکی ترتیب و تنظیم ایک خاص قسم کی بلکہ ہونا چاہیئے۔ اور یہ یکے از فنون لطیفہ ہے اور وہ فن لطیف ہے جس کا وسیلہ الفاظ ہیں۔ اس وجہ سے یہاں الفاظ کی حیثیت بدل جاتی ہے۔ خود الفاظ ہی کی ایک خاص اہمیت ہو جاتی ہے۔ اور فن ادب میں اُن کا ایک مقام ہو جاتا ہے جو اس فن کے ساتھ مختص ہے۔ غرض شعر میں ایک طرف تو حسن بیان اور لطف عبارت کا تقاضا ہوتا ہے اور دوسری طرف عروض کی دقتیں الفاظ کے انتخاب اور ترتیب میں مخل ہوتی ہیں۔ ان دو متضاد تقاضوں کو بیک وقت حسن و خوبی سے نبھانا شاعر کے منجملۂ کمالات ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اور پھر شاعر ایک لفظی مصور کی حیثیت سے اپنے مافی الضمیر کو اک زیادہ سے زیادہ محسوس پیکر دینے کی کوشش کرتا ہے۔ تشبیہوں۔ استعاروں تلمیحوں اور بہت سے صنائع و بدائع کی اصلی غرض یہی ہے اور اُن کا محل صرف ایسے ہی مقامات ہیں جہاں وہ کسی داخلی کیفیت کو محسوس اور اُجاگر بنانے میں معین ہوں۔ چنانچہ اسی وجہ سے ارسطو تک نے تشبیہات اور استعارے وضع کرنے کی صلاحیت کو شاعر کے کمالات میں بہت اونچا مقام دیا ہے۔ اور اسی وجہ سے ضرورت سے زیادہ تشبیہوں اور استعاروں کی بھرمار نقش کو اُجاگر کرنے کے بدلے اور دھندلا کر دیتی ہے۔ اقبال اس راز سے واقف ہیں۔ اور جوش کی طرح وہ ان کو بے مصرف نہیں لاتے۔ گو بعض جگہ اُنھوں نے بھی زور میں ایسا کر دیا ہے۔ مگر کامل سے کامل اور قادر سے قادر فنکار بھی متخیلہ اور متصورہ کو محسوس

بنا دینے میں سو فی صدی کامیاب نہیں ہوتا۔ یعنی اگر متصورہ محض سطحی عامیانہ
اور معمولی نہو۔ اس ناکامیابی کی وجہیں فنکار کی ذاتی خامیوں اور کمی کے علاوہ
خود وسیلے اور ذریعے کی خصوصیات اور عوارض سے بھی متعلق ہیں۔ مثلاً پھولوں
کا رنگ مصور کے بس میں تو اک گونہ ہے اور تصویر کے ذریعے کم و بیش محسوس
بنا دیا جا سکتا ہے مگر نقاش کا سنگ اور دھات اُس کو نہیں چھو سکتا۔ یا پھل
کی ہیئت جسم کامیابی کے ساتھ مجسمہ میں دکھائی جا سکتی ہے صرف سطح تصویر
میں نہیں دکھائی جا سکتی۔ جسامت اور حجم پر مصور کا زور بہت کم چلتا ہے انسان
کے دل کی دنیا جتنی کامیابی کے ساتھ الفاظ میں دکھائی جا سکتی ہے وہ نہ
سنگ میں ممکن ہے اور نہ رنگ میں۔ پھول اور پھل کی مہک اور مزہ رنگ،
سنگ، لفظ کسی وسیلے میں بھی محسوس نہیں بنا دی جا سکتی۔ مگر پھر بھی یہی الفاظ
اور رنگ اور سنگ وہ وسیلے ہیں جن کے توسط سے فنکار اپنے مافی الضمیر
کو بدیہہ بتاتا ہے اور بنا سکتا ہے۔ یعنی اُس کا قلبی احساس او کیف سنگ،
رنگ اور لفظ میں مبدل ہو جاتا ہے۔ متخیلہ اور متصورہ ایک "عمل" ہو جاتا
ہے۔ ایک نامحسوس اور داخلی شے محسوس اور مادی ہو جاتی ہے۔
گویا "عمل" ایک زینہ ہے جس کی مدد سے آپ فنکار کے قعر دل میں اتر سکتے
ہیں یا اُس کے بام تخیل پر پہونچ سکتے ہیں۔ شاعر کے شعر "سمجھنے" کے یہی معنی
ہیں کہ آپ اُس کے وضع کردہ زینے کی مدد سے اُس کے دل میں اتر سکے یا
اُس کے بام تخیل پر پہونچ گئے۔ اس زینہ سازی میں وسیلہ اور فنکار ایک
طرح سے "ستیزہ کار" رہتے ہیں۔ اقبال اور غالب دونوں کو اپنے وسیلے

پر قدرت تامہ ہے۔ دونوں کو الفاظ کے انتخاب اور ترتیب اور اس کے استعمال کے سلیقے میں ید طولیٰ ہے۔ مگر دونوں اپنے "شوقِ فضول" اور وقت پسندی کے باعث گاہے گاہے ناکام رہ گئے ہیں۔ یا یوں کہیے کہ موضوع کے انتخاب میں یہ غلطی کی کہ وسیلے اور اس کے امکانات کو ذہن میں نہیں رکھا، یا یہ کہ اپنی قدرت کا غلط تخمینہ کیا۔ اور اقبال میں ایک تیسری صورت یہ بھی ہوئی کہ موضوعات احساسات کی دنیا کے ورائے عقل و فکر کی دنیا سے کھینچ لائے۔ محسوسہ کیفیات نظم نہیں کیا بلکہ سوچے ہوئے مضامین بھی باندھ دیئے۔ مرتکب جرم دونوں ہیں۔ غالب صغیرہ کے۔ اقبال کبیرہ کے۔ غالب سہواً اور نادانستہ، اقبال سہواً اور نادانستہ کے ساتھ ساتھ عمداً اور دانستہ بھی۔ غالب "شوقِ فضول" کے آگے لاچاری کی حد تک۔ اقبال اس حد کے آگے بھی ذوقِ جمال کی آسودگی کی وجہ سے۔

یوں تو تمام شعرا ایک حد تک اور ایک معنی میں سخن آفریں اور نازک خیال ہوتے ہیں، مگر بعض بہ خاص طور پر زیادہ ہوتے ہیں۔ اقبال اسی گروہ میں ہیں اور بجز غالب کے انکا کوئی حریف نہیں۔ سودا اور جوش بھی دوڑ میں شامل ہیں۔ مگر پیچھے پیچھے۔ ناسخ، مومن اور امیر بھی اس طرح کا رجحان رکھتے تھے مگر ان کی طبیعتوں کی افتاد اور سخن آفرینی بلکہ شعر سازی بالکل دوسری طرح کی ہے جو خلقی اور فنی دونوں اعتباروں سے ان سبھوں سے اس قدر مختلف اور ممیز ہے کہ اس سلسلے میں درخورِ عرض نہیں۔ اخلاق و فلسفہ اور حذاقت و حکمت کے چھوٹے چھوٹے خیالات کو ہیروں کی طرح آبدار الفاظ میں باندھ

دنیا غزل گویوں کا ایک محبوب طریقہ ہے۔ اسی طرح کے اشعار کو ناقدین فلسفیانہ اشعار قرار دیتے ہیں۔ اور اس حد تک یا اس قسم کا ہلکا پھلکا تفلسف ادب کے دوش پر بار نہیں۔ یہ درحقیقت فلسفہ ہی نہیں۔ فلسفہ متفرق اور منتشر خیالات یا چھوٹی چھوٹی محض جزوی باتوں کے لکھ دینے کا نام نہیں۔ اُس میں ایک مکمل نظام خیالات، منطقاً ہم آہنگ، کسی کلی تخئیل کی تشریح اور تاویل میں ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غزل اور قطعہ اور رباعیات تو کیا ادب کی کسی صنف میں بھی یہ ناممکن ہے۔ اور کسی بڑے سے بڑے ادیب، خواہ شاعر یا نثار، نے نہ ایسا کیا اور نہ کرنے کی کوشش کی۔ ساری تاریخ ادب میں غالباً کوئی نام ایسا نہیں جو کسی تاریخ فلسفہ میں آیا ہو۔ اور نہ غالباً تاریخ فلسفہ ہی میں کوئی نام ایسا ہے جو تاریخ ادب میں آتا ہو۔ غرض شاعر اور فلسفی کی بڑے پیمانے پر ہم قالبی باب قضا و قدر سے وجود میں نہیں آئی۔ اور کوئی ادیب اس معنی میں فلسفی نہیں ہوا۔ مگر اخلاق و حکمت کی چھوٹی چھوٹی باتیں ادبی پیمانے پر اور ادبی انداز میں بعض شعرا نے کہی ہیں۔ بلکہ صبر۔ رضا۔ قناعت اور خودداری یا تغیر سے بے ثباتی۔ دنیا کی بے وقعتی۔ اور عقل و فکر کی نارسائی کے سے رسمی موضوعات پر شعر کہنا تو اردو شاعروں کا عام پیشہ ہے۔ مگر غالب اور اقبال دونوں ادبی معیار سے اور ادبی پیمانے پر واقعی "مفکر" ہیں اور دونوں کے یہاں "فلسفیانہ" اشعار کافی ہیں۔ مگر اقبال نے اپنے میں شاعر اور مصلح کا خلط ملط کر کے اس میں بہت زیا غلو کر دیا۔ اور صرف جزوی فلسفیانہ خیالات پر بس نہ کر کے ایک "زبور عجم"

اور "پیامِ مشرق" مرتب کرنا چاہا۔ یہ "زبور" اور "پیام" من حیث ایک پیغمبرِ عجم کے رشحاتِ فکر کے "خوگرِ حمد"۔ "اربابِ وفا"۔ اور "اغیار کے کاشانوں" پر "رحمتیں" دیکھ کر "شکوہ" کرنے والوں کے ایک وسیع حلقے میں بہت مقبول ہوا۔ مگر اس عریاں مقصدی کلام کا ایک معتدبہ حصہ ادبی لطافت رفعت اور منزلت کو نہیں پہونچ سکا۔ مگر پھر بھی ادبی فلسفیانہ اشعار کی اتنی بہتات اور فراوانی اور کہیں نظر نہیں آتی۔ مگر جہاں اقبال کو اس غلو کی بدولت بہت سے انمول جواہرات ہاتھ لگے وہاں اس غلو کی وجہ سے ایک یک رنگی اور یگانگی بھی پیدا ہو گئی جو طبیعت پر گراں گذرتی ہے۔ خیالات کی بے حد تکرار ہے۔ اور جنون۔ خرد۔ یقین۔ مومن فقر۔ شاہی کرگس۔ عقاب اور گنجشک کی وہ بھرمار ہے کہ دم گھٹنے لگتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ یہ "گفتار کا غازی" اک جہاد کر گیا۔ اور چونکہ یہ جہاد کافر کے خلاف نہیں بلکہ "کفرِ آئینی" کے خلاف تھا۔ عالم اجسام میں نہیں بلکہ عالم ارواح میں تھا۔ اور بہ زبانِ تیغ نہیں بلکہ بزبانِ قلم تھا اس لئے اس کی مثال ناپید ہے۔ عرب میں عجم میں۔ ہند میں۔ اور تعجب نہیں سارے جہاں میں۔ اس گفتار کے غازی اور لفظی مجاہد کا منتہا اور مقصد زندوں کو مارنا نہیں بلکہ مردوں کو جلانا تھا۔ اقبال نے اک جانِ بلب قوم میں نئی روح پھونک دی۔ اس مسیحائی میں وہ آپ اپنی نظیر ہیں۔ یوں تو حالی اور شبلی بھی اُن کے "ہم پیشہ" ہیں۔ مگر "چراغِ کشتہ کجا شمعِ آفتاب کجا"۔ اگر اس مسیحائی کو شاعری کے کمال کا معیار قرار دیدیا جائے تو شاید تاریخِ عالم میں اقبال کی نظیر چراغ لیکر ڈھونڈھنے سے بھی نہ ملے۔

اس اثر کو پس پردہ ڈالتے ہوئے ایک جھجک سی ہوتی ہے۔ مگر یہ جھجک ایک محسون کی ہے۔ ایک شدت کشش کی ہے جس کو کسی کی مسیحائی نے دمِ نزع آبِ حیات کے جرعات پلا دیئے ہوں۔ اور جس کا دل غیرت مند اعتراف احسان سے سرنگوں ہو۔

نقد و نظر کی آنکھ میں مروت نہیں۔ یا کم از کم نہیں "ہونا چاہیئے۔ دل تو ہو۔ مگر با لفاظ غالب "یک از آہن" کی جنس کا۔ اقبال کے بہت سے اشعار ادبی حسن کے فقدان کی وجہ سے دائرہ "شعر" سے خارج ہیں۔ یہ خروج معمولی شعرا کی زٹل کی طرح فکر اور نظر میں بلوغ کے عناصر کے فقدان کی وجہ سے نہیں بلکہ نظر اور فکر کے غیر ادبی مرتبے کی وجہ سے ہے۔ ورنہ "مفکر" تو یہاں بھی کار فرما ہے۔ مگر شاعر نہیں مبلغ کی عبا میں۔

اس طرح کے "مرکب" اور مقصدی "عمل" کو کما حقہ سمجھنے کیلئے یہ بات اشد ضروری ہے کہ فن کار اور "عمل" کے باہمی ربط اور فنکار اور اس کی شخصیت کے باہمی تعلق کو ذہن میں خاص طور پر رکھا جائے۔ "عمل" یعنی تصویر مجسمہ شعر۔ ایک خارجی اور محسوس ظہور ہے۔ ایک داخلی احساس اور کیفیت کا، اک کشمکش۔ اضطراب بیچینی۔ اور ہیجان کا، جو کسی مشاہدے یا تصور نے فنکار پر بروقت طاری کر دیا ہو۔ فنکار کو کسی ساز کا ایک تار سمجھیے اور ساری خارجی چیزوں کو ایک مضراب مضراب اور تار کے تصادم سے جو ارتعاش پیدا ہوتا ہے وہ فنکار کو محشرِ خیال بنا دیتا ہے۔ اور اس مشتعل شدہ عالم میں جو جذبات اور تاثرات ابھرتے ہیں وہی اس کے

"سخن ہائے گفتنی" ہوتے ہیں کسی چیز پر استعجاب یا حیرت کسی چیز سے نفرت یا کراہت۔ کسی چیز کا شوق اور طلب۔ یا کسی بات کی حسرت اور تمنا یہی تاثرات متشکل ہو کر "عمل" ہو جاتے ہیں۔

میں کہہ چکا ہوں کہ اقبال کی دنیا غالب سے کئی گنی بڑی ہے۔ اور یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ اس کی وسعت کی وجہ اقبال کی اُس طرح کی جمالیاتی ذکی الحسی تھی جو چند در چند محرکات سے متاثر ہو جا سکے یعنی جس کے ساز دل کے تاروں پر بہت ساری چیزیں مضراب کا کام کریں۔ فنکار کے متاثر اور مرتعش ہو جانے کی صلاحیت اور چیزوں میں اس کے ادراک میں تحریک پیدا کر دینے کی طاقت بہت کچھ اُس کے دل و دماغ کی تعلیم و تربیت پر منحصر ہے۔ اور دل و دماغ کی تعلیم و تربیت میں ہر وہ شے دخیل ہے جس سے وہ از دم پیدائش دو چار رہا ہو۔ معلم صرف مدرسہ کا استاد نہیں سب سے بڑا معلم ماحول ہے مدرسہ۔ کالج یونیورسٹی۔ پروفیسر اس ماحول کے اجزا ہیں۔ قوم۔ وطن۔ آب و ہوا مناظر قدرت سیاست۔ مذہب وغیرہ وغیرہ سب اس میں شامل ہیں۔ چونکہ یہ ماحول ہی وہ خمیر ہے جس سے فنکار کا فن نشوونما پاتا ہے اور جو اُس کے "عمل" میں "زمین" کا کام انجام دیتا ہے اس وجہ سے کسی عمل کی تہہ کو پہونچنے کیلئے اس کا تھوڑا علم بہت کچھ معین و مددگار ہوتا ہے۔ خاص کر اقبال کی صورت میں اس کی افادیت کچھ اور بڑھ جاتی ہے کیونکہ اُن کا عمل اپنی مقصدیت کی وجہ سے ان ماحولی اجزا سے بالعموم سے بہت زیادہ وابستہ ہے۔ ان لامحدود ممکن اجزا میں سے میں صرف اُن پانچ سات کی طرف اشارہ کروں گا جن کا اثر اقبال کے کلام میں

خاص طور پر نمایاں ہے۔
وہ تیس سال کی عمر تک ہندوستان سے باہر نہیں گئے۔ یہ تیس سال جنگ روس و جاپان کے زمانے میں ختم ہوتے ہیں۔ یہ جنگ ایشیائی سیاست کے حق میں وہی نقاب کشا اور شعلہ انگیز مقام رکھتی ہے جو یورپ میں نپولین کی مغرورانہ دست درازیاں۔ یہ صرف روس اور جاپان کی جنگ نہ تھی، مشرق اور مغرب کی جنگ تھی۔ سفید اور رنگین کی جنگ تھی۔ ایک شاگرد اور استاد کی جنگ تھی۔ یہ جنگ درحقیقت محکوم قوموں کی حاکم قوم کے استبداد سے جنگ تھی۔ تعجب ہے کہ اقبال کی کوئی نظم اس واقعہ کی طرف اشارہ نہیں کرتی۔ چہ جائیکہ ایک دوسرے حریت پسند پنجابی کا ایک پورا ڈرامہ اس موضوع پر موجود ہے۔ مگر بیسویں صدی کے جذبۂ قومیت کا اور وطنیت کا اُن کے دل پر گہرا اثر تھا۔ متعدد نظمیں اس تاثیر کی یادگار ہیں۔ یہ کہنا دشوار ہے کہ وہ مغرب کی اخلاقی اور مادی قدروں سے کسی حد تک متاثر تھے۔ مگر عدم بیزاری کا وجود اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ بیزاری ہنوز "نوا" نہ بنی تھی۔ سارا مشرق: قریب، وسطی۔ اور بعید برف کی طرح گھل رہا تھا۔ کبھی کا پہلوان ایک طفل ناتوان کی طرح بے دست و پا ہو رہا تھا۔ پورا اسلامی علاقہ ایک فیل مردہ کی طرح شغال و درد باہ کے آگے پڑا تھا۔ اس انحطاط و تنزل کا لازمی نتیجہ تھا کہ ایشیائی اخلاقی اور روحانی قدریں آنکھوں میں بے قدر ہو جائیں۔ چنانچہ ایشیائی اخلاقی معاشرتی اور تمدنی قدریں خود اہل ایشیا کی آنکھوں میں متاع کس مخر ہو گئیں

تھیں۔ سارے مشرق کی نظریں اُس آفتاب ترقی پر جمی تھیں جو خلافِ روایات تواریخ اب بجائے مشرق کے مغرب سے نکل رہا تھا۔ اس "آفتاب تازہ" کی آب و تاب سارے مشرق کی نظروں کو چکاچوند کئے تھی۔ اس کی شعاعیں مشرق کے کعبۂ دل میں اتر چکیں تھیں۔ مشرق اس آفتاب مغرب سے روشنی عاریت لے رہا تھا۔ "بادۂ تہذیب یورپ" بازار مشرق کی گراں ترین اور مطلوب ترین جنس ہو رہی تھی۔ ایشیا کا "شیشۂ تقویٰ" پاش پاش ہو چکا تھا۔ اقبال سا شخص کوئی وجہ نہیں کہ اس فضا سے بغایت متاثر نہ ہوا ہو۔ انکے اس دور کے کلام میں دردمندی اور رنجوری کی صدائیں موجود ہیں۔ مگر اس کا کوئی داخلی ثبوت نہیں ملتا کہ "بادۂ تہذیب یورپ" کی ان کی آنکھوں میں کیا قیمت تھی۔ "وطنی۔ قومی۔ اور ملی" درد "یورپ سے شکوہ سنج تو ہے مگر فکر نے وہاں کی "بادۂ تہذیب" کو ابھی نہیں پرکھا۔ یعنی وطنی۔ قومی اور ملی احساسات تو ابھرے ہوئے تھے اور شعر کے قالب میں ڈھل رہے تھے۔ مگر "عشق" نے غالب ابھی پکڑا نہ تھا "وحشت کا رنگ" اور کوئی محض فکری اور مقصدی عنصر ہنوز نہ پیدا ہوا تھا۔ غالباً انھوں نے تہذیب یورپ کے متعلق کچھ سوچا ہی نہ تھا اور اس کی قدروں کے متعلق کوئی رائے ہی نہ قائم کی تھی۔ یہ کیفیت اقبال نے علوم مغربی کی تحصیل کا ارادہ کیا۔ روانہ ہونے سے پہلے اجمیر جا کر مزار پر حاضر ہوئے اور حاجت مانگی۔ اور اس کے بعد دامن شوق پھیلائے کعبۂ مغرب (لندن) پہونچے۔

یورپ میں ایک عجیب واقعہ پیش آیا۔ اقبال وہاں سے علوم مغرب پڑھ کر

نہیں آیا۔ یعنی شاعر اقبال۔ ورنہ شیخ محمد تو ڈاکٹر۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ اور بیرسٹر ہو کر تشریف لائے۔ اقبال نے یورپ میں بادۂ تہذیب نہیں چڑھائی بلکہ صرف بادۂ انگور۔ اور وہ کافر بھی صرف منہ لگی۔ ورنہ جام دل میں رومی کی شراب عرفان اتری۔ وہ میکدۂ یورپ سے اسلام کا "متوالا" اسلامیت کا "شیدا" اور مشرقی بالخصوص اسلامی اخلاقی معاشرتی اور تمدنی قدروں کا جان دادہ آیا۔ مولانا روم کے مطالعہ نے اقبال کی دنیا بدل دی۔ اور اسلام کا "متاع رفتہ" ایک برہمن زادے کو دیدیا۔ رومی نے اقبال کے دل میں مٹی ہوئی قدروں کی عظمت تازہ کردی۔ پیر رومی سے باسی کڑھی میں ابال کی کرامت ظہور میں آئی۔

یہ اپنی جگہ پر حرف بہ حرف درست ہے۔ اور اجمالاً اور کلیتاً بجز اس طرح کہنے کے اور کسی طرح نہیں کہہ سکتے۔ مگر ذرا سی اور تفصیل نہ کرنا ایک حد تک غلط بیانی ہوجاتی ہے یعنی یہ تو درست ہے۔ کہ اقبال میکدۂ یورپ سے رومی کا مرید ہو کر آیا مگر رومی مرشد کے ساتھ ساتھ انھوں نے المانوی پیروں سے بھی "ارشاد" حاصل کیا۔ رومی کے فیض کا وہ بڑی مستی اور جوش سے اعتراف کرتے ہیں۔ مگر المانوی پیروں سے اسی سختی کے ساتھ منحرف ہیں۔ تعجب ہے کہ انھوں نے کیوں ایسا کیا۔ میں اس عجیب و غریب رویہ کی کوئی تاویل نہیں کر سکتا۔ مگر حقیقت نہ کسی کے اعتراف پر منحصر ہے اور نہ انحراف پر۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اقبال پر شاپن ہاور نیطشے نتشطے اور برگساں کا اس قدر گہرا تسلط ہے کہ اُن کی اپنی فکر کا اثر ماند پڑ جاتا ہے۔ وہ اک نئے خانہ کھولتے ہیں۔ ساقی بنتے ہیں۔ اور سے لنڈھاتے ہیں۔ آلات مے کشی "خم۔ مینا۔ صراحی

ساغر۔ تمام رومی شیشوں کے ہیں۔" مئے " مشرقی بھی ہے اور مغربی بھی۔ مئے "ساقی پرورده" نہیں۔ یا کم از کم ساقی پرورده جزو کوئی بہت زیاده محسوس نہیں۔ وہ اک مرکب کوک ٹیل ہے جس میں نبیظ حجاز و بادہ فرنگ کی آمیزش ہے۔ ساقی کا " دل " مئے عرفان کا جزو ملاتا ہے اور " فکر" مے یورپ کا تیزاب دل کے ملائے ہوئے جزو کی زیادہ ہے۔ اثر پھیکا ہے۔ مگر ساقی شربت مفید سمجھکر لنڈھائے جاتا ہے۔

یہ اک بہت مختصر خاکہ اقبال کے ماحولی، ذہنی، جذباتی، علمی، اور فکری قالب کا ہے۔ اقبال انھیں عناصر کی ترکیب کا نتیجہ تھے۔ اور اُن کا کلام اس قالب میں ڈھلا ہوا ایک " عمل "۔ اوائل میں ظاہر ہے کہ مقامی اور وطنی رنگ غالب ہوگا۔ اقبال اپنے وطن کی عظیم الشان اور جلیل القدر اشیا، لطیف و پُرکیف مناظر یا بڑی اور بزرگ ہستیوں سے کافی متاثر تھے۔ بیسیوں چھوٹی اور بڑی نظمیں اس اثر کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ وطنیت اور قومیت کا احساس نغموں اور ترانوں کی صورت میں جا بجا جلوہ گر ہے۔ عالم اسلام کی تباہی اور بربادی دردانگیز نظموں کی صورت میں موجود ہے۔ رومی اور المانوی اثر مفقود ہے۔

بعد کو نقش ہلکا پڑ جاتا ہے۔ رموز اور اسرار بیان ہونے لگتے ہیں۔ زبان بدل جاتی ہے۔ مخاطب بدل جاتے ہیں۔ اور کلام میں مقصدیت آجاتی ہے۔ رفتہ رفتہ یہی رنگ چڑھتا جاتا ہے۔ عمر کے ساتھ رنگ جمتی اور راگ رچتی آتی جاتی ہے۔ شاعر کی شاعری تو نہیں چلی گئی مگر شاعر کا بہت سا وقت غیر شاعرانہ

افکار کے نذر ہونے لگا۔ جاوید نامہ میں شاعری کا زور موجود ہے مگر اس کے بعد شاعری صرف بطور تبرک رہ جاتی ہے۔ گو کہیں کہیں آتش فشاں سے شعلے بھڑک اٹھتے ہیں۔

اقبال کے عام مزاج کی مثالی آئینہ داری یہ خصوصیت کرتی ہے کہ اُن کا کلام (ابتذال، رکاکت اور سوقیانہ پن سے قریب قریب بالکل پاک ہے۔ اس خصوصیت میں اُن کو غالب پر بھی تفوق ہے جن کا دامن بہ مقابلہ اور اردو شعرا کے خود نسبتاً کم داغدار ہے۔ اُن کی فطرت میں مادہ علو اور رفعت بھی کہ اس کا رکاکت اور سوقیانہ پن سے میل کھانا ناممکن تھا۔ داغ کی شاگردی کے زمانے میں بھی یہ جزو کہیں نمایاں نہیں ہوتا۔ بلکہ اس شاعری ہی کو "جوانی کا ایک شعبدہ" سمجھئے۔ داغ اقبال کی شاعری سے بہت جلد مفقود الخبر ہو جاتے ہیں۔ اور اُن کے مذاق کی لغزش کی بہترین مثال وہ ہے جہاں انھوں نے اکبر کی نقل اتارنا چاہا ہے۔ اُن کی اصلی شاعری غزل ہی، قطعہ، مسدس، بند کی مختلف ترکیبوں اور نظموں کی صورت میں ہے۔ لیکن کلام اردو کی بہ نسبت فارسی میں زیادہ ہے۔ گو اردو بھی چھوٹی نہیں۔ یہ بھی ایک اتفاقی توافق اُن کو غالب سے ہے۔ اور اس سے بھی ایک عجیب تر توافق یہ ہے کہ دونوں کا اردو ہی کلام بہتر ہے۔ حالانکہ دونوں بہ نظر خود اس کو حقیر جانتے ہیں۔ اقبال کے متعلق تو ابھی مختلف سو جہوں سے قطعی فیصلہ بہ صیغۂ التوا ہے اور ابھی کچھ دنوں ایسا ہی رہے گا۔ مگر جس طرح غالب کے متعلق بالآخر فیصلہ اردو کے حق میں ہے میرا خیال ہے کہ اقبال کے متعلق بھی وہی بات مکرر ہوگی۔ کیونکہ کلام کے قبول کے اسباب

صرف کلام ہی میں نہیں بلکہ معاصرین کے دلوں میں بھی ہوتے ہیں۔ ایک معمولی کلام بمقابلہ ایک بہتر کلام کے اپنے ادنی شاعرانہ مرتب کے باوجود کسی غیر شاعرانہ قدر کے سہارے کچھ دنوں تک مقبول ہو جا سکتا ہے بشرطیکہ یہ غیر شاعرانہ قدر کسی ماحولی اور فوری اثر کے ماتحت ایک وقتی جاذبیت کی حامل ہو۔ ایک معمولی رقاصہ اپنی خوبصورتی کے بل پر ایک بہتر رقاصہ کو محفل میں نیچا دکھا دے سکتی ہے۔ اور نہ صرف عوام کو بلکہ خواص کو بھی فوری طور پر مسحور کر لے سکتی ہے۔ کیونکہ اس کے پاس قبول کا ایک ایسا ذریعہ ہے جو دیکھنے والوں کے دلوں میں جاگزیں ہے۔ مگر جو اس کے رقص سے ماورا ہے اور جس کی سحر کاریاں صرف "مذاق چشم حیراں تک" محدود ہیں۔ اور پھر کافور۔ اور بہر حال رقاصہ کی ہر دل عزیزی رقص کے کمال کا معیار نہیں۔

میرا ذاتی خیال ہے کہ اقبال کی متعدد تصانیف میں شاعرانہ نقطۂ نگاہ سے کامیاب ترین "بانگ درا" ہے۔ اول تو یہ کہ کسی اور کتاب میں شاعر کی اس سیمابی کیفیت اور خود کی اسی اور حس کے کثیر الزاویہ ہونے کا پتہ نہیں ملتا جو حسن کو ہزار آنکھوں سے دیکھے اور جس کی آنکھ اتنی مختلف چیزوں میں حسن کا جلوہ دیکھ لے۔ جیسے جیسے زمانہ گزر جاتا ہے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کی آنکھیں عادت نظارہ قبول کرنے میں اغماض کرتی ہیں۔ یا شاید مشاہدہ کرتے کرتے تھک گئی ہیں۔ یا کسی منظر کی اس قدر مسحور ہو گئی ہیں کہ وہیں ٹھہر کر رہ گئیں۔ شاعر کیلئے شوق تماشا بیں کی کمی نیم موت کے برابر ہے۔

اردو دواوین میں شوق تماشا کا فقدان اس قدر عام ہے اور دیوان

دیکھنے والوں کی نظر اور مذاق اس کی اس قدر خوگر ہو گئی ہے کہ ان عناصر کی طرف نظریں نہیں گئیں اور اس کی صحیح قدر ہنوز اردو شاعری میں نہیں قائم ہوئی۔ اور نہ محض ان دواوین کے مطالعہ کرنے والوں میں ہو سکتی ہے۔ مجھے ڈر ہے کہ میں نے یہ کہہ کر کہیں بالکل نادانستہ ایک غلط فہمی کا موقعہ نہ پیدا کر دیا ہو۔ غرض دیوان گویوں اور دیوان خوانوں کی عیب جوئی یا عیب گوئی نہیں۔ اور نہ اس کا یہ کوئی محل ہے۔ یہاں پر بس اس قدر مقصود ہے کہ دواوین میں جو مضامین کی اس قدر تکرار ہے اور مختلف دیوانوں میں جو مضامین اور موضوعات کے اعتبار سے ایک طرح کی یکسانیت پائی جاتی ہے وہ حقیقتاً اسی شوق تماشا کی کمی کا اثر ہے۔ بعینہ یہی نتیجہ اقبال کے حق میں اُن کے شوق تماشا جاتے رہنے کا ہوا۔ دنیا ہی گویا سکڑ گئی۔ موضوعات ہی کم ہو گئے۔ اور اقبال میر انیس کی طرح "ایک مضمون کو سو ڈھنگ" سے باندھنے میں منہمک ہو گئے۔ ظاہر ہے کہ جب موضوعات ہی محدود ہو جائیں تو تکرار کے سوا پھر چارہ کیا ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا احساس اب اتنا ذکی نہیں رہا کہ اس کو چھیڑ دینے کی صلاحیت ہزاروں اشیا میں موجود ہو۔ اور بہ الفاظ غالب "طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ" کی صورت ہے۔ نہ عالم شہود آئینہ رہا۔ اور نہ شاعر طوطی۔ شاعر کا محشرستان شہر خموشاں تو نہیں ہو گیا مگر محشرستان کے ہنگاموں میں کمی آ گئی۔ جذبات میں ایک جمود تو نہیں آ گیا مگر یک رنگی اور یکسانی آ گئی۔ اس یک رنگی میں رنگارنگی کا لطف تو آ نہیں سکتا مگر ایک ہی رنگ سے جہاں تک لطف پیدا کرنا ممکن ہے وہ موجود ہے۔

غرض شاعر کی دنیا کے خارجی و داخلی تنگ ہوتی چلی گئی۔ بانگ درا میں موضوعات اور کیفیات کا جو تنوع ہے وہ کسی اور کتاب میں نہیں ملتا مگر فکر نے ریشم کے کیڑوں کی طرح رفتہ رفتہ اپنے لئے ایک کویا بنا لیا۔ یا یوں کہئیے کہ کویا بنانے میں لگ گیا اور اسی میں محو ہو کر رہ گیا۔ البتہ مشق اور مہارت سے جو باتیں فنکار کے عمل میں آجاتی ہیں اُن کا روز بروز وجود زیادہ محسوس ہوتا ہے۔ زبان میں سلاست اور روانی۔ بندش میں چستی۔ بیان میں صفائی۔ اور خیالات میں ایک طرح کا سکون۔ متانت اور پختگی۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ بذات خاص یہ باتیں قابل قدر ہیں۔ اور ان سے عمل کے معیار میں فرق آجاتا ہے۔ مگر یہ چیزیں تو عمر اور مشق کے ساتھ ہر فنکار کے حصے میں آتی ہیں۔ کچھ اقبال کے ساتھ مخصوص نہیں۔ فرق یہ ہے کہ ادنی درجے کے فن کاروں کے عمل کی خوبی میں یہ اجزا نسبتاً زیادہ دخیل ہو سکتے ہیں اور ہوتے ہیں۔ چونکہ اُن کا غیر کسبی حصہ نسبتاً کم عیار ہوتا ہے۔ کم عیار فنکار صرف کسب ہی کی کرامات دکھا سکتا ہے اُس کے پاس اوائل میں کچھ نہیں ہوتا۔ بعد کو مشق اور محنت سے کسبی اور تکنیکی قدروں پر ایک گونہ دسترس ہو جاتی ہے۔ مگر بہت اونچے درجے کے فنکار میں اُس کا غیر کسبی عنصر ہمیشہ غالب رہتا ہے۔ اُس کا وہی عنصر تو اُس کو علو مرتب دیتا ہے جو غیر کسبی ہے۔ اور جو محض کسب سے حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ بہت اونچے درجے کے فنکاروں کیلئے کسبی عنصر اور اُس وجہ سے عمل میں جو محاسن آجاتے ہیں نسبتاً اتنی اہمیت نہیں رکھتے جتنے نیچے درجے کے فنکاروں کیلئے۔ اقبال کے

ذوقِ تماشا اور ذکاوتِ حسی میں کمی آجانے کی وجہ سے جو چیز کھو گئی اُس کی تلافی نہیں ہوتی۔ کیا خوب ہوتا جو یہ افزائشیں کچھ کھو کر نہیں بلکہ بغیر کچھ کھوئے ہوئے ہوتیں۔ اور بالعموم ایسا ہی ہوتا ہے۔

ایک اور تیسری شے جو ان دونوں سے بھی زیادہ پچھلی کتابوں کو ادبی اور شاعرانہ نقطۂ نگاہ سے کم رتبہ بنا دیتی ہے وہ شاعر کے خالص شاعرانہ احساس، جذبہ اور زاویۂ نگاہ میں ایک غیر شاعرانہ قدر کی آمیزش ہے۔ پہلے دو اسباب نے دسترخوان کے کھانے کی اقسام میں کمی کر دی تھی اور جو اقسام باقی رہ گئیں تھیں اون کو ایک دوسرے سے بہت متشابہ کر دیا تھا مگر اس تیسرے جز کی آمیزش نے اس کا مزا ہی کرکرا دیا۔ میں نہیں کہنا چاہتا یعنی یہاں پر اس کی ضرورت نہیں کہ کسی غیر نقادِ شاعری کا کام و دہن اس آمیزش کی کیا قدر و قیمت قائم کرے گا مگر نقادِ شعر کے کام و دہن کو یہ آمیزش غایت نامطبوع معلوم ہوتی ہے۔ ویسے ہی جیسے نقادِ موسیقی کے کانوں میں بےسُرا یا لئے سے اکھڑا ہوا نغمہ۔ جو لوگ اُن اشعار ہی کو جو گانے کے وقت منہ سے نکلتے ہیں "نغمہ" سمجھتے ہیں ان کی ادراک سے یہ عیوب باہر ہیں۔ وہ تو نغمے کو محض آواز کی حیثیت سے دیکھتے ہی نہیں۔ سُر اور لئے دونوں دراصل حسنِ آواز کو اور احسن بنانے کی ترکیبیں ہیں۔ صوتی حسن کو اور محسوس بنانے کی صورتیں ہیں۔ مگر شعر کو نغمہ سمجھنے والے تو کسی اور ہی شے کو نغمہ سمجھے ہوئے ہیں اور وہ "اور شے" باوجود سُر اور لئے میں فرق آجانے کے علی حالہ قائم رہتی ہے۔ مگر جو لوگ نغمہ کو نغمہ کی حیثیت سے دیکھتے ہیں اُن کیلئے

یہ" اور شے" یعنی اشعار یا اور کوئی بامعنی عبارت محض حشو و زوائد سے ہے۔ اُن کے نزدیک اشعار یا عبارت کے بہت لطیف اور بامعنی رہتے ہوئے بھی "نغمہ" ایک مکروہ شور میں مبدل ہو جاتا ہے۔ معنی اور مفہوم کی خوبی کے اعتبار سے نغمہ پر بحث اُن کے نزدیک ایک لغو اور بے مفہوم سی بات ہے اور گانے کے الفاظ کے مفہوم کے اعتبار سے مغنی کی داد مضحکہ انگیز معلوم ہوتی ہے۔

اقبال نے شعر کہتے کہتے شروع کر دی ایک " اور شے "۔ مگر ظاہری روپ شعر کا نہیں چھوڑا۔ خود بدل گئے۔ اپنی غرض بدل دی۔ اپنا نقطۂ نگاہ بدل دیا۔ مگر اپنی دھن وہی رکھی۔ یہ بہروپ فریب نظر بھی ہو سکتا ہے۔ اور نہیں بھی۔ یعنی "عیار طبع نقاد" کے اعتبار سے۔ خود اقبال یعنی اقبال کا وہ جزو جو مصلح ہے اُس کا تو بقول اکبر یہ عالم ہے کہ۔

زبان اکبر کی اس طرز سخن پر ناز کرتی ہے
بھجن کے دھن میں تردید بت طناز کرتی ہے

گنگناتے ہوئے اُس "طرز سخن" میں مشغول ہوا جس نے اُس کے اور اُس کے "بھجن" کیلئے "نیست پیغمبر و لے دارد کتاب" کا خراج عقیدت حاصل کیا۔ اقبال پیغمبر سہی۔ اور "گفتۂ اقبال" "کتاب" بھی سہی۔ مگر یہ پیغمبر نہ شاعر ہے اور نہ یہ کتاب بانگ درا کی حریف۔

اقبال کی کوئی کتاب اجمالاً اور کلیتاً بانگ درا کے محاسن اور رتبے کو نہیں پہونچتی۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کے بعد انھوں نے اعلیٰ پیمانے کے اشعار نہیں کہے۔ مگر شوق تماشا کی کمی اور ذکاوت حس کی کندی نے شاعر

کی دنیا کو بیجنۂ سور کر دیا اور پیغمبری کے ذوق نے بہت سا وقت اور بہت ساری ریاضتیں نذرِ کتاب کر دیں۔ بیجنۂ سور کی دنیا اور پیغمبری کی کتاب میں کبھی انمول اشعار کافی ہیں۔ مگر اشعار نما ناموسوم قسم کی موزوں اور مقفّیٰ عبارت کا جزو بہت زیادہ ہے۔ اس کی موجودگی، اور اس کثرت سے موجودگی تصنیف کا مرتبہ بہت گھٹا دیتی ہے۔

بذاتِ خاص یہ ناموسوم شے بھی بہت مقبول ہے۔ مگر اس کی دلکشی کا راز شاعرانہ حسن نہیں۔ بلکہ اُس کا نفسیاتی، ملی، مذہبی، سیاسی اور جذباتی عنصر ہے۔ وہ ایک نشتر ہے۔ شاعر کا نہیں۔ رگ شناسِ ملت و مذہب کا۔ حکیمِ قوم کا۔ ہمدرد۔ ہم نفس اور ہم نوا کا۔ "اغیار کے کاشانوں پر رحمتوں"، اور "بیچارے مسلمانوں کو فقط وعدۂ حور" نے دلوں کو حسرت و یاس سے لبریز کر رکھا تھا۔ "دلِ حسرت زدہ کوئی چارہ ساز ہوتا۔ کوئی غمگسار ہوتا" کی نوائے خاموش سے معمور تھا۔ "مژدہ اے دل کہ مسیحا نفسے می آید" کی بشارت پوری ہو گئی۔ "ہرے از غیب آید و کارے بکند" کا معجزہ ظہور پذیر ہوا۔ اک "مغنیِ آتش نفس" آیا۔ کچھ گنگنایا اور بقولِ غالب۔

دیکھنا تقریر کی لذت کہ اُس نے جو کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

یہ کلام ہر دلِ حزیں کا نالہ ہے۔ ہر واماندہ کا خوابِ پریشاں ہے۔ پدرم سلطان بود کی یادگار ہے۔ رگِ آبا پرستی و آبا ستائی پر نشتر ہے۔ قومی غیرت اور حمیت پر تازیانہ ہے۔

دل کی بات تھی دل میں اتر گئی۔ بہت مقبول ہے اور بجا مقبول ہے۔ بہت سودمند تھا اور بہت سودمند ثابت ہوا۔ مگر ہر کلام جو دل میں اتر جائے، جو مقبول ہو اور جو سودمند ہو کوئی ضرور نہیں کہ "شعر" ہو۔ کلام کے اثر اور افادیت سے انکار یا اس کے بہت باموقعہ اور برمحل نہ ہونے کا احساس صرف ناحق شناسی نہیں بلکہ نافہمی ہے۔ مگر اس کو عمدہ شعر کہہ دینا بھی ایک دوسرے قسم کی ناحق شناسی اور نافہمی ہے۔

غالباً اسی قسم کا ناقدرانہ کوئی احساس تھا جس کی بنا پر اقبال کو اپنے لئے شاعر کا لفظ پسند نہ آتا تھا۔ اس جزو کلام کے معیار شاعری پر کھرا نہ ہونے سے اقبال کے مرتبے میں فرق نہیں آتا۔ کیونکہ ایک مختلف قسم کی صلاحیت رکھنے والے شخص کو حق ہے کہ وہ اپنی ہر صلاحیت کو استعمال میں لائے اور نہ اس پر اعتراض کی کوئی وجہ ہے کہ انھوں نے غیر شاعرانہ جذبہ بات کی نمود کا ذریعہ مقفیٰ اور موزوں عبارت کو کیوں بنایا۔ اس کا فیصلہ بھی بالکل ان کے ہاتھ میں تھا۔ اس کلام کے شاعرانہ معیار پر پرکھے جانے کا سدباب انھوں نے شاعر ہونے سے انکار کر کے کر دیا۔ نہ اقبال پر الزام ہے نہ کلام میں ایسا کلام۔ کلام اس جزو کلام کے شعر سمجھنے اور اس خذف پر اقبال کی شاعرانہ عظمت کی بنیاد رکھنے میں ہے۔ اُسی خلط مبحث پر جو تجزیہ اور تحلیل نہ کرنے کی وجہ سے پیدا ہو گئی۔

میرا اور انتخاب موضوعات

تھوڑے، اگر تھوڑے ہی، مبالغہ کا حق رکھتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ فنکار موضوعات کا انتخاب نہیں کرتا بلکہ موضوعات آپ کو اُس سے منتخب کرواتے ہیں۔ یا یوں کہیئے کہ خود بخود منتخب ہو جاتے ہیں۔ خدا کی لامتناہی کائنات میں موضوعِ سخن بن جا سکنے والی چیزوں کی کیا کمی ہے جو انتخاب کی زحمت برداشت کرنی پڑے؟ ہر شے ایک موضوع ہے۔ یعنی بن جانے کی اہلیت سے معمور ہے۔ بقول غالب "صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے" اور بقول کسے "حسن بکھیر دیتی ہے ہر چیز میں چشمِ عارف"۔ یعنی ہر شے ایک "جلوہ" ہے اور عارف کی نگہ ہے جو ہر شے میں حسن بکھیر دے۔ یعنی اُس میں ایک حسن دیکھ لے۔ کیونکہ معمولی چیزوں کا حسن دیکھ لینا گویا کہ "عرفان" کا اُس میں حسن "بکھیر دینا" ہے۔ تو سچا فنکار وہ ہے جو "عارف" ہو۔ اہلِ تصوف کے اصطلاحی معنی میں نہیں بلکہ لفظ کے لغوی معنی میں۔ وہ چیزوں کو صحیح معنی میں جاننے اور پہچاننے لگتا ہے۔ عالمِ شہود کے حسنِ مستور کی جھلکیاں دیکھنے لگتا ہے یعنی مشہودات میں گاہ گاہ کچھ ایسی انوکھی، عجوبی، اجنبی اور غیر معمولی باتیں دیکھ لیتا ہے، کچھ ایسے عناصر پا جاتا ہے جو چشمِ عوام سے ہمیشہ محجوب رہتی ہیں۔ اور خواص پر بھی خاص خاص

عالم وجدان وکیف ہی میں ظاہر ہوتی ہیں۔ اور عالم وجدان وکیف میں حضرت مشہود ذات ہی کا حسن مستور عریاں نہیں ہوجاتا بلکہ دلوں کے شبستان کی ظلمت بھی کٹ جاتی ہے اور دلوں کی دنیا بھی عریاں نظر آنے لگتی ہے۔ دل کے نہاں خانے کے پردے سرک جاتے ہیں اور دل کے جذبات و کوائف، آرزوئیں، حسرتیں، تمنائیں، نیتیں اور ارادے بے نقاب ہوجاتے ہیں اور فنکار کی چشم تخیل کے سامنے کھل کر آنے لگتے ہیں۔ یہ عالم وجدان وکیف جیسا کہ آپ دیکھ چکے ہیں کسی شدید احساس کے ابھر آنے سے طاری ہوتا ہے۔ اور شدید احساس حواس وحسیات وتخیل پر ایک شدید ضرب پڑنے سے ابھرتا ہے۔ یعنی جب حواس وحسیات وتخیل پر کوئی شدید ضرب پڑتی ہے تو وہ تلملا اٹھتے ہیں۔ یہی تلملاہٹ وجدان وکیف ہے۔ اور اس تلملاہٹ کے عالم میں قوت متخیلہ اور مشتعل اور برانگیختہ ہوجاتی ہے۔ اور اپنے مخصوص انداز میں مصروف کار ہونے لگتی ہے۔ اس مخصوص انداز کی نوعیت یہ ہوتی ہے کہ متخیلہ عالم وجدان وکیف کے دیکھے ہوئے اور پائے ہوئے جلووں اور مشاہدوں کو نئی نئی ترکیبوں سے مربوط کرنے لگتا ہے۔ ماحضر کو نئی نئی طرح ترکیب دینے لگتا ہے۔ اور ان نئی نئی ترکیبوں سے ایک نئی متخیلہ دنیا اور متخیلہ خلقت وجود میں آجاتی ہے۔ مثلاً ایک حسین دوشیزہ "بت" ہوجاتی ہے "قاتل" ہوجاتی ہے۔ اُس کے ہونٹھ "غنچۂ ناشگفتہ" اور لب "چشمۂ حیوان" ہوجاتے ہیں۔ گال گلاب، لالہ، آفتاب، ماہتاب اور جانے کیا کیا ہوجاتے ہیں۔ آدم زاد کو بت، معصوم کو قاتل، ہونٹھ کو غنچہ، اور گال کو گلاب اور

لالہ بنا دینا یعنی اُن میں بت، قاتل، گلاب اور لالے کی جھلک دیکھ لینا اور اُنکے کچھ عناصر پا جاتا اور محسوس کر لینا قوت متخیلہ کا مخصوص اک طرزِ عمل ہے جو اُسکی "پرواز" کہلاتی ہے۔ یا تعمیر و تخلیق قرار پاتی ہے۔ اور خود یہ قوت متخیلہ اور اُسکی پرواز اور تعمیر اور تخلیق کی قدرت فنکار کے عمر بھر کے مشاہدات و تجربات کی پروردہ اور تربیت کردہ ہوتی ہے۔ اُس کے ماحول اور حوادث زندگی کی بازگشت اور تظلیل ہوتی ہے۔ انھیں سے تمام تر ماخوذہ ہوتی ہے۔ ماحول جتنی چیزیں دل میں ڈال دے گا، حوادث زندگی جن سے سابقہ کرادیں گے، اور مشاہدات و تجربات جو نظارے اور تماشے سامنے لاکھڑا کر دیں گے وہی چیزیں متخیلہ اپنی تعمیر و تخلیق میں سنگ و خشت اور مواد کی طرح صرف میں لائے گا انھیں کو قوت متخیلہ نئی نئی ترکیبوں سے مربوط کرے گی، اور طرح طرح سے ترکیب دیگی۔ قطب شمالی کا شاعر گلاب جیسے گال اور غنچوں جیسے ہونٹھ نہیں تخیل کر سکتا۔ اور گلعذار اور لالہ عذار مخلوق نہیں پیدا کر سکتا کیونکہ گل اور لالے اُس کے ماحول میں داخل نہیں۔ اُس کے حوادث زندگی انکا اور اُس کا سابقہ نہیں کر سکتے اور یہ چیزیں اُس کے مشاہدے اور تجربے میں نہیں آسکتیں۔ غرض وہ حسن گل و لالہ سے مکیف نہیں ہو سکتا۔ اور گل و لالہ نہ اُس کے موضوعات کلام ہو سکتے ہیں اور نہ حسن بیان کے مواد فراہم کر سکتے ہیں۔

مگر ایسا بھی بالکل ممکن ہے کہ گل کی تبسم فروشی اور لالے کی آتش زنی تو موجود ہو مگر دل نہ اڑائے یا اُس میں آگ نہ لگا دے۔ یعنی گل کا تبسم اور لالے کی آگ حواس و حسیات و احساس پر رائگاں چلی جائیں اور کوئی

ضرب لگائے بغیر اور کوئی شدید بازگشت اور ردِ عمل ابھارے بغیر رہ جائیں۔ گل اور لالہ سے شبستانِ دل کا گلشن ہو جانا یا آگ پکڑ لینا حواس و حسیاتِ احساس کی ذکاوت پھی ہے۔ ایک غیر ذکی اور کند احساس بغیر متاثر ہوئے رہ جائے گا۔ ہما وشما ہزاروں ایسی اشیا کے روبرو بغیر متاثر ہوئے رہ جاتے ہیں جو ذکی الحس احساس کے حق میں ایک شدید ضرب کا کام کرتی ہیں۔ اور اُن کو مکلف کر دیتی ہیں۔ اور بہت ذکی الحس طبیعتیں ایسی چیزوں سے بھی متاثر ہو جا سکتی ہیں جو کمتر درجہ کی ذکاوت والی طبیعتوں کو بغیر کوئی اثر لیئے چھوڑ دیں۔ "بناتُ النعش گردوں" اور "ستارۂ گوہر فروش" بکس کی نظر لگتی ہے؟۔ مگر مرزا غالب بناتُ النعش کے عریاں ہو جانے پر حیران اور ستارۂ گوہر فروش کے اوج پر حاسد ہیں۔ ذکاوت کی تیزی اور براقی سے یہی مراد ہے کہ اُس کے حق میں ہر شئے ایک مضراب بن جائے۔ اُس کیلئے ہر شئے ایک جلوہ بن جائے۔ وہ ہر شے سے متاثر ہو جائے یعنی ہر شئے میں اپنے عرفان سے ایک حسن بکھیر دے۔ عالم و مافیہا کی لاتعداد چیزوں پر ایک ایسے زاویہ سے نظر ڈالے کہ اُن کے حسن کی جھلکیاں دیکھ لے۔ اور اپنے متخیلہ کے صرف کیلئے ہر شئے سے کچھ نہ کچھ مواد اڑا لے۔ یہی ذکی الحسی متخیلہ کی پرواز کی صورت میں رونما ہوتی ہے۔ یعنی تخیل کی پرواز دراصل احساس کی ذکاوت ہے۔ اور موضوعات کی فراوانی یا اُن میں تنوع اسی راہ سے آتے ہیں۔ فنکار کی ذکاوت جسقدر براق اور زود خیز ہوگی اُسی تناسب سے اُس کے موضوعات فراواں اور متنوعہ ہوں گے۔ اور ذکاوت جس قدر

کند اور سست خیز ہوگی اُسی قدر اُس کی دنیا تنگ اور محدود ہوگی۔

براقی اور تیزی اور کندی اور سستی کے علاوہ ذکاوت اس اعتبار سے بھی مختلف مدارج پر ہوتی ہیں کہ اُن میں لچک اور قوت بازگشت کس قدر ہے۔ اور اُن میں جو ردِ عمل ابھرتا ہے اُس میں توڑ، زور، جوش اور شدت کس قدر ہے۔ بعض آدمی کسی تھپیڑے اور ضرب سے محض ایک ہلکے انداز پر متاثر ہو کر رہ جاتا ہے۔ اور بعض آدمی تلملا کر تڑپ اٹھتا ہے۔ بعض آدمی کا اثر فوراً زائل ہو جاتا ہے اور بعض پر عرصہ تک قائم رہتا ہے۔ اور پھر بعض آدمیوں کو اُنکی ہیجانی کیفیت پراگندہ اور پریشان کر دیتی ہے۔ اور بعض اس ہیجانی کیفیت سے منتشر اور پریشان ہونے کے بجائے اُس سے ایک تخلیقی اور تعمیری کام لینے لگتے ہیں۔ یہی تعمیری کام اک فنی "عمل" ہو جاتا ہے۔ اور فنکار کا ہیجان اور کیفیت اُس عمل کی "مادی قدر" یعنے اُس کا موضوع۔ اور فنکار وہی ہو جاتے ہیں جن کی ذات میں خواہ قدرت کی ودیعت سے خواہ ماحول کی پرورش اور تربیت سے ایک ایسا ذکی حس اور متخیلہ فراہم ہو گیا ہو اور ایک نہ منتشر ہو جانے والا مزاج [illegible] کارفرما ہو۔

موضوعات کے اپنے آپ کو منتخب کروانے سے یہ مراد ہے کہ موضوعِ کلام نے فنکار کو اس قدر متکیف کر دیا ہو کہ وہ اپنے محسوسہ کیفیت کی شدت سے ہیجان میں پڑ گیا ہو، مضطرب ہو گیا ہو، بے سکون ہو گیا ہو۔ اک تناؤ اور کشمکش کا مرکز بن گیا ہو۔ اور اس تناؤ اور کشمکش کے نکاس کے طور پر اُس کے "اظہار" پر مجبور ہو گیا ہو جیسے غایت افسوس اور تحیر بے تکلف "آہ" اور "واہ" کے نعرے بنکر نکل جاتے ہیں۔ اس طرح کا ہیجان پر زور اور شدید کیفیت جب معرضِ بیان

ہیں آتا ہے تو ہیجان میں اس کی ساری داخلی گرمیاں بھر جاتی ہیں اور اُس سے
ٹپکتی ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ہیجان، اضطراب، تناؤ، کشمکش اور بے سکونی،
یعنی عالمِ وجدان و کیف، کوئی مستقل اور دیرپا کیفیت نہیں۔ یہ ایک
عارضی، وقتی، گریزپا اور گذراں کیفیت ہے جو ذکی الحس طبائع پر گاہ گاہ
طاری ہو جاتی ہے۔ خواہ کسی خارجی محرک کی تحریک سے۔ خواہ محض یاد اور خیال
سے۔ مگر بڑے فن کاروں کو ایک سہولت یہ ہو جاتی ہے کہ اُن کی یاد اور
خیال میں بہت سے گذشتہ کوائف مدفون ہوتے ہیں۔ اُن کی ذکاوت نے
بہت سارا مواد فراہم کر لیا ہوتا ہے۔ اور اُن کے پاس ایک بڑا خزانہ اور
سرمایہ تجارب اور مشاہدات کا موجود ہوتا ہے جس سے وہ گاہ گاہ عاریت
لے سکتے ہیں۔ یعنی نے اُن کے دل میں جب کوئی یاد اور خیال دوبارہ جاگتی
ہے تو وہ از سرِ نو زندہ اور تازہ ہو جاتی ہے اور اُس کو وہ پھر تقریباً پورے
جوش، شدت اور صفائی کے ساتھ محسوس کر سکتے ہیں۔ اور اس کا بھی اظہار
جوش اور صفائی کے ساتھ کر سکتے ہیں۔

مگر ظاہر ہے کہ کسی فنکار کے تمام عملوں کے موضوعات منتخب کردہ
ہوئے نہیں ہو سکتے۔ اور نہیں ہیں یعنی کہ وہ سارے کے سارے اک عالم
وجدان و کیف میں نہیں تخلیق و تعمیر پائے۔ مگر ایک اور دوسری صورت بھی
ہو سکتی ہے جو انتخاب کردہ موضوعات کے بیان میں کبھی محسوسہ کا کچھ نہ کچھ
بھر دیتی ہے۔ اور وہ یہ کہ گو وہ پورے جوش اور شدت کے ساتھ محسوس نہ ہو

مگر نوعاً اس جنس کے ہوں کہ ہو سکتے ہوں۔ یعنی گو بروقت خود فنکار نہ محسوس
کر سکا ہو مگر مطلقاً مصنوعہ نہوں کہ اس کا امکان ہی نہو۔ یعنی گو وہ آئے تو
ہوں انتخاب کی راہ سے مگر لائے گئے ہوں محسوسات کی دنیا سے۔ اور اُن
کی بیخ و بن ہی محض غیر حسیاتی اور مفروضہ نہو۔ اور تمام سچے فنکار یعنی وہ
جو فن کے رموز و اسرار میں تربیت یافتہ ہیں انتخاب کرنے میں یہ نکتہ ملحوظ رکھتے
ہیں کہ منتخب کردہ موضوع ایسا ہو جو حواس و حسیات و احساس سے وابستہ
ہو۔ وہ انتخاب میں کبھی محسوسات کا سررشتہ مضبوط تھامے ہوتے ہیں۔ اور
کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ مگر نارمز آشنا فنکار فن کے اس گر سے آشنا
ہی نہیں ہوتے کہ اس کی کوشش بھی کریں۔ وہ اپنے موضوعات مشاہدات و
تجارب کی دنیا میں تلاش کرنے کے بجائے دل ہی دل میں گھڑ لیتے ہیں اور
اوس کی بنیاد و اساس وسیلے کی خصوصیات پر رکھ دیتے ہیں۔ انکا سرچشمہ
اور خزانہ اُن کی فکر ہوتی ہے یا وسیلے کے نکات کا علم و وقوف۔ اور اُن کا
طائر تخیل تجربات و محسوسات کی دنیا سے دور اور یکقلم بازیاں کھاتا ہوا محض
تصنیع اور صنعت گری پر اتر آتا ہے۔

ہر سچا فن کار اک سراپا رباب ہے۔ اور ہر خفیف ذرہ ایک مضراب ہے۔
یا ہر سچا فنکار ایک نازک اور ذکی "رسیور" ہے اور کائنات لاسلکی لہروں
سے معمور۔

میر ایک سچے فنکار تھے۔

معمولی سازوں میں سُر سچے نہیں نکلتے۔ ذرا بگڑے ہوئے اور بدل کر نکلتے ہیں

میر ایک سچے ساز تھے، اور سچے سر دیتے تھے۔

مگر ہر ساز یکساں نوکی نہیں ہوتا۔ بعضوں کے "رزونیٹر" ذرا "ڈل" ہوتے ہیں۔ اور جب تک ضرب فولزور سے نہ پڑے گونج نہیں اٹھتی۔

میر کا ساز ذکاوت میں ذرا ماند پڑتا تھا۔ اور اُن کے احساس کا "رسیور" بہت سی لہریں پکڑ لینے سے رہ بھی جاتا تھا۔

میر ایک سچے فنکار تھے۔ اک بڑے فنکار تھے، اور فن کے تمام رموز و اسرار سے واقف تھے۔ اور اپنی یادیں چھ دواوین چھوڑ گئے۔ مگر اپنے چھ دیوانوں کے ساتھ ساتھ وہ ایک معمہ بھی چھوڑ گئے۔ دیوانوں نے اُن کو خدائے سخن بنایا۔ اور معمے کا اُن کی خدائی کے اوصاف میں جن میں مزید کا تقاضا ہے۔

میر اگر خدائے سخن تھے، اور ضرور تھے، تو خدا سے لغزش ممکن ہے۔ مجھے نعوذ باللہ میر کی خدائی میں انکار نہیں۔ صرف اس خدائے مجازی کے اوصاف میں تھوڑا اور اضافہ چاہتا ہوں۔ اور امکان لغزش کی صفت بڑھ جانے کے بعد مجھے میر کی خدائی لاکلام تسلیم ہے۔

میں میر کو سب کچھ معاف کر دے سکتا ہوں۔ مگر اس قبیل کے اشعار کو بخشنا میری حد رحمت سے باہر ہے۔ موضوع پیش پا افتادہ۔ احساس ضعف سے ڈگمگاتا ہوا۔ تخیل پست۔ بیان پھیکا، بے لطف، بدرنگ :-

میر کی شخصیت ایک معمہ ہے جس کو میری فکر حل نہ کر سکی۔ میری سمجھ میں نہیں آتا
کہ وہ کس طرح ایسی ایسی زمین کے اشعار کہہ جاتے تھے۔ اور اگر کسی زمین کہہ
گئے تھے تو میر کی طرح طبیعت میں اصلاح کیوں نہ کی۔ بعض لوگ کہیں اور
"اساتذہ" نے بھی اسی طرح کے اشعار پیش کر سکتے ہیں۔ مگر اُن کو میر سے
نسبت کیا ہے؟ میر کی گرفت گیری تو اُن کے "خاصوں" میں ہونے کی وجہ سے
ہے۔ ورنہ عامیوں سے اس کی پرسش کہاں؟ یہ پرسش محض میر کے مقام کے
اعتبار سے ہے ورنہ یہ کون نہیں جانتا کہ اساتذہ کے ایک "نہیں" نے
محرم کی چڑیا پکڑنے اور کمرے کی گرہ کھولنے کی کوشش میں اپنی کمر ہی کھو دیا۔
اس میں شک نہیں کہ خدائے سخن سے لغزش ہو گئی۔ اور اس میں بھی شک
نہیں کہ اس خدائے مجازی کی اصل و نہاد ہی میں کوئی جوہر ایسا تھا جو بار بار
اس طرح عود کرتا تھا۔ مگر اس عیب میں میر اشریک نہیں۔ اُن کے شریک
ہر جگہ موجود ہیں۔ نہ صرف اُس جنس کے "اساتذہ" ہیں جن کا اوپر ذکر ہوا بلکہ
اُن خدایان سخن میں بھی جن کے آگے سارا عالم سرنگوں ہے۔ یعنی اس عیب سے
شرمانے کی، عیب کو عیب نہ تسلیم کرنے کی، اور اُس کی تاویل اور عذر خواہی
کی ضرورت نہیں۔ ہمیں صرف یہ دیکھنا چاہیئے کہ اور تمام معبود خدایان
مجازی کی طرح اس خدائے سخن نے بھی اپنی بے عیب تخلیق سے اس لغزش
کا مداوا کر دیا یا نہیں۔ اپنی بے عیب مخلوق سے اپنی خدائی کا کرشمہ دکھا دیا
یا نہیں۔

تو یہ بات ناقابل انکار ہے کہ میر کے کلام کا ایک جزو ایسا ہے جو کسی کے کلام کے پہلو بہ پہلو رکھدیا جا سکتا ہے۔ اور جو جزو اس منزل کو نہیں پہونچتا اس کے نہیں پہونچ سکنے کے چند اسباب میں سے ایک آپ دیکھ چکے یعنی میر کے ساز احساس کی ذکاوت میں کندی اور سست خیزی۔ اور اس کے علاوہ دو ایک اور وجہیں مثلاً تمام عرب و عجم میں چند موضوعات کا رسمیہ مروج ہو جانا ان رسمیہ موضوعات کا شاعری میں ضرورت سے زیادہ دخیل ہو جانا اور انفرادی احساس اور ردعمل کے بیان کا معرض التوا میں پڑ جانا وغیرہ کا ذکر آگے آئے گا۔ مگر میر کا ساز احساس کند اور سست خیز ہونے کے ساتھ ساتھ بڑا لچک دار تھا اور ضرب کھانے پر تڑپ تڑپ اور رعشے کے ساتھ لہریں مارنے لگتا تھا۔ یعنی صانع قدرت نے احساس کی کندی اور سست خیزی کا مداوا احساس کی تورش، زور، جوش، اور شدت ردعمل سے کیا مثلاً جیسے میکائیل اینجلو کہ جو تکنیک میں رفائل، تخیل میں ڈاونچی، اور رنگ آمیزی میں ٹیشین سے دب پڑنے کے باوجود جوش اور شدت احساس کے بل پر اپنی منزل کو پہونچا۔

میں اور جگہ کہہ چکا ہوں کہ ایک فنی عمل کے مختلف معیار و مقیاس میں سے اکثریت شدت احساس کو مقدم مانتی ہے۔ گو بعض تخیل اور بعض تکنیکی مہارت کو بھی مانتے ہیں۔ مشاہدے کی وسعت ایک طرح ذکاوت احساس ہی کا ایک مخصوص زاویہ ہے۔ گو اس کو ایک مستقل مقیاس و معیار بھی مانا جا سکتا ہے۔ تکنیک کا لفظ بھی روزمرہ کی بول چال میں اکثر ایک محدود

اور مخصوص معنی میں آتا ہے یعنی وہ جو محض وسیلے کے طرزِ استعمال اور اُسکی
خصوصیات سے وابستہ ہے۔ مثلاً ادب میں لغت، محاورات، قواعدِ صرف
ونحو، صنائع وبدائع اور عروض وقوافی وغیرہ۔ درحقیقت تکنیک اس سے
وسیع تر دلالت کا لفظ ہے جس میں قوتِ متخیلہ کی صورت گری اور
ہیأت کاری کی حد تک بھی شامل ہے۔ یعنی عمل کے مادی محتویات اور حواس و
حسیات واحساس کے ذریعے بہم پہنچے ہوئے مواد کو کسی وسیلے میں مبدل
کرنے کی شکل اور ترکیب تجویز کرنا اور موضوع اور ما فی الضمیر کو ایک معینہ
ہیأت دے کر منظرِ عام پر لانا قوتِ متخیلہ ہی سے وابستہ ہے۔ یعنی ایک
جزو تکنیک ہی کا ہے۔ اور معیار و مقیاس کے اعتبار سے اسی سے متعلق ہے۔

تو جو شے معیار و مقیاس کے اعتبار سے سب سے مقدم ہے یعنی شدت
احساس، اُس میں میر تمام اردو شعرا میں ممتاز ترین ہیں۔ کسوٹی پر کسی کی
چاشنی اتنی صاف اور گہری نہیں ابھرتی۔ اور اُن کی تکنیکی مہارت بھی محض
صنعت گری، لفظی رعایت اور تصنع کے پیچھے رائیگاں نہیں جاتی یعنی انکو
ایک سچے اور کامل فنکار کی طرح وسیلے کا صحیح استعمال اور صرف معلوم ہے۔
میر کے تاثرات محسوسہ ہیں۔ خواہ احساس شدت کے اعتبار سے کسی درجے
پر ہو۔ اُن کے محرکات غیر معمولی نہیں کیونکہ اُن کی ذکاوت لچکدار مگر کند ہے۔
یعنی ہر چیز اُن کی ذکاوت کے حق میں ایک چھیڑ اور مضراب نہیں بن جاتی۔
وہ بہت محدود محرکات سے مضطرب ہو جانے کی اہلیت سے معمور ہے۔ اور اکثر
اشیائے عالم اُس کو بغیر چھیڑے چھوڑ دیتی ہیں۔ اور ان محدود محرکات سے

جو ردعمل ابھرتا ہے وہ وہی ہوتا ہے جو اُن سے معمولاً ہوتا ہے۔ کوئی غیر معمولی ردعمل نہیں ابھرتا۔ ذکاوت کی اس دو گونہ تحدید یعنی بہت کم محرکات سے محرک ہونا اور محرک ہونے کے بعد ایک معمولی ہی ردعمل ابھارنے کی وجہ سے اُن کے کلام میں ایک یک رنگی سی آگئی ہے۔ تنوع کا لطف بہت شاذ ہے۔ مشاہدات اور تجربات کی دنیا بہت چھوٹی ہے۔ اور مانوس مظاہر اور تماشوں سے گھری ہے۔ مگر انھیں مانوس نظاروں اور تماشوں میں نگاہ آوارہ گاہ گاہ مسحور سی ہو کر جم کر رہ جاتی ہے۔ خیر تو کوئی نئی نہیں۔ مگر اک آن ہے جو دیکھنے میں نہیں آتی۔ اک شان ہے جو ندرت سے زیادہ جاذب ہے۔ اک دلکشی اور دل پذیری ہے۔ جو دل میں اتری جاتی ہے۔ یہ آن اور شان اور یہ دلکشی اور دل پذیری میر کے احساس کی دوسری خصوصیت کی جلوہ سامانی ہے۔ میر کے احساس کی شدت ہے جو شکل بستہ ہو گئی ہے۔ میر کی تڑپ ہے جو اک وسیلے میں ڈھل گئی ہے۔ میر کا ہیجانی کیف ہے جو اک فنی عمل میں مبدل ہو گیا ہے۔ اور میر کی فنکاری کی قدرت ہے جو دل کے احساس کو ہیئات دینے اور وسیلے میں مبدل کرنے میں تمام و کمال عہدہ برآ ہوئی اور اپنے تخیل اور مہارت کی سحر کاری سے حریم دل کے اک پردہ نشین کی اک تصویر اتار کر اُس کا منظر عام پر تماشہ کر رہی ہے۔ یہ تصویریں دونوں طرح کامیاب ہیں۔ مادی قدروں "یعنی موضوعات کے اعتبار سے بھی۔ اور ہیاتی قدریں "یعنی تکنیک کے اعتبار سے بھی۔ حسیاتی اور نفسیاتی عنصر یعنی موضوع کسی قسم کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اور ہیات تراشیدہ

اُجاگر، سادہ، متوازن، متناسب، منظم، اور ہم آہنگ ہوتی ہے۔ یعنی اک مجوّزہ نقش صاف اُبھرتا ہے! اور الفاظ محض وسیلے کی حیثیت سے استعمال کیئے ہوئے ہوتے ہیں، صنعت گری کے اثر ڈالنے کیلیئے نہیں لائے ہوئے ہوتے۔ نوع نوع کی غیر متعلق، خارجی دلچسپیاں پیدا کرنے کیلیئے نہیں لائے جاتے۔ اور بیک وقت چند طرح کی دلچسپیاں پیدا کرنے کی کوشش میں غیر متوازن نہیں ہو جاتے۔ یعنی توجہ کا مرکز منتقل، غیر متعین نہیں چھوڑ دیتے۔ توجہ کو بانٹ نہیں دیتے۔ متخیلہ کو الگ الگ راہوں پہ نہیں لگا دیتے۔ اصل موضوع سے الگ نہیں ہونے دیتے۔ بلکہ سب کے سب اپنے اپنے طور پہ متخیلہ کو ایک ہی طرف ہنکائے چلے جاتے ہیں۔ اُن کی آوازیں مترنم، ہم آہنگ اور چال ڈھلکتی ہوئی ہوتی ہے اور پڑھنے یا سننے والے کا متخیلہ ایک مقام سے چلکر ایک مجوزہ مقام تک منزل بہ منزل بلا زحمت پہونچ جاتا ہے۔ ہاں مرقع کی ساری تصویریں دیکھنے کے بعد یہ ضرور محسوس ہونے لگتا ہے کہ فنکار چند مخصوص رنگوں پہ لوٹ پوٹ اور مفتون سا تھا۔ انھیں کو بار بار لاتا ہے۔ اور انھیں سے کھیلنے میں مزے لیتا ہے۔ میر کی بہت اکثر تصویریں قنوطیت کے رنگ میں ہیں۔ ان کی زمین اکثر اسی کی ہوتی ہے۔ اور اسکی زمین کے حساب سے اور میل کے رنگ کبھی مصیبت، افسردگی، غم اور یاس ہی وغیرہ کے ہوتے ہیں۔ میر کا دل دانتے کا "انفرنو" ہے۔

رنج اور خوشی کی نفسی اساس کیا ہے ماہر نفسیات جانیں۔ مگر شمع کا گھلتے گھلتے گھل جانا کلی کے مسکرا کے کھل جانے سے زیادہ دلدوز ہے۔

شاید ہمارے اعصاب اور نفس ہی میں کچھ ایسے اسباب مہیا ہیں جو کھلنے کو مسکرانے سے زیادہ محرک جذبات بنا دیں۔ ورنہ تمام عالم کے ادب میں حزنیہ اور المیہ عملوں کو نشاطیہ عملوں سے کیوں زیادہ قبول حاصل ہے! سوفوکلیز کے المیوں کا جو مقام ہے وہ ارسٹوفینس کے نشاطیوں کا نہیں۔ شیکسپیر کے المیوں کا مرتبہ اُس کے نشاطیوں کو نہیں۔ اور فردوسی میں رستم کی داستانیں سہراب کی داستان کے اثر سے خالی ہیں۔ ادب کی دنیا میں حزن و ملال ہی گراں بہا ترین متاع ہے۔ خواہ اصلی دنیا میں ہم اس سے کسی قدر بھاگیں۔ میر اس متاع عزیز کے بزرگ ترین سرمایہ دار ہیں۔ میں نے تاجر نہیں کہا۔ کیونکہ وہ کالائے غم بیچتے نہیں۔ وہ اس کا تماشہ نہیں کرتے۔ اُن کی دوکان میں یہ مال صرف دکھاوے کے نہیں میل کے بنے ہوئے نہیں کھوٹے نہیں۔ جھوٹے نہیں۔ یعنی اُن کے جذبات صرف شدید ہی نہیں بلکہ سچے بھی ہیں۔ اور اتنے سچے مال اُردو بازار میں بہت عام نہیں۔ اسی مال کی تیاری وہ خدمت تھی جس کے سرانجام کیلئے قضا نے میر کو بنایا تھا اور یہی وہ مقسوم تھا جو قسام ازل کے یہاں سے اُن کو قسمت ہوا تھا۔ اک رستا ہوا دل، اک بہتی ہوئی آنکھ، اک افسردہ بجھی بجھی طبیعت اور ایک غم کو پی کر رہ جانے والا مزاج میر کے سروسامان شاعری ہیں۔ رنج و محن، حسرت و یاس، بے کسی و مجبوری کا احساس اُن کے دائرۂ احساس کا مرکزی نقطہ ہے۔ یہیں پر رنگ سب سے گہرا اور روشنی سب سے تیز ہے۔ کچھ ایسا محسوس ہونے

لگتا ہے جیسے ایک بیکس، بے نوا، مجبور دکھیارا دل مسوسے بیٹھا ہے۔ اور محض ہوا کی چھیڑ سے بلبلا اٹھتا ہے۔ اس بلبلاہٹ میں وہ دکھ ہے کہ یہ جھوٹی ہو ہی نہیں سکتی۔ زندگی کے کون کون سے جانکاہ حوادث نے میر کو ایسا بنادیا تھا خدا جانے۔ مگر اُن کی لجاجت، گڑگڑاہٹ، منت، سماجت، بے بسی، لاچاری، بیزاری تکلیف دہ حد تک محسوس ہونے لگتی ہے۔ اور ان دل میں ابھرے ہوئے بلکہ دل سے بہے ہوئے احساسات کے بیان میں اُن کی فنکاری بھی اُن کا ساتھ دیتی ہے۔ کیونکہ کوائف اور جذبات کی صحت اور شدت کے عالم میں تو تخیلہ برانگیختہ مشتعل اور متحرک ہو ہی جاتا ہے۔ اور مناسب الفاظ ذہن میں آنے ہی لگتے ہیں۔ اُن میں اک ردم، تناسب اور توازن خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ کیونکہ وہ اُسی کے عین مرادف اور مماثل ہوتا ہے جو خود دل و دماغ کے کیف کا تھا۔ احساس کی شدت اور اُس کا تناسب و توازن عمل کا ردم، توازن و تناسب اور ہم آہنگی وغیرہ بن جاتا ہے۔ کیونکہ سچے جذبات تو باہم ہم آہنگ ہوں ہی گے۔ وہ تو فی الواقع احساس میں موجود ہی تھے۔ تخیل نے تو کوئی من مانی بات بنائی ہی نہیں۔ صرف جو موجود تھی اُسی کو تمام و کمال پکڑ لیا، شعور میں مقید کر لیا اور اُس کی صورت کا ریکارڈ کر دی۔ بہرحال اس قسم کے مواقع پر میر کو تکلف اور تصنع کی زحمت اٹھانی ہی نہیں پڑتی۔ اور سادگی سے آراستہ خالص جذبات عمدہ عمدہ اشعار بنکر ایک خفی مہکر میں فیضیاب ہو جاتے ہیں۔ میر کے مزاج میں اک نملاپن، اک "بوداپن" ایک ملائمیت، اک سکینی

تھی جو رنج و غم کے اثر کو اور دو آتشہ کر دیتی ہے۔ داغ کی طرح وہ بھی بعض دفعہ بد دماغی کر جاتے ہیں یعنی عشق کے معاملے میں مگر بے دماغی میں بھی تسلیم کی خو کی بو آہی جاتی ہے۔ اور ویسے بھی محض اسی حد تک ہے جو ایک حد سے زیادہ ستائے ہوئے بے بس کے منہ سے کبھی نکل ہی جائے۔

اور اُن کے مزاج میں اک توازن بھی تھا جو متخیلہ کو راہ راست پر لگائے رکھے یا کم از کم بہت زیادہ دور نہ بھٹک جانے دے۔ حسن مبالغہ اکثر حسن ہی کی حد میں رہتا ہے۔ غلو کی نوبت کو پہنچ کر بے لطف اور بد مزہ نہیں ہو جاتا۔ الا دو چار بندھے ہوئے موضوعات کہ جہاں رواج نے محض لفاظی کی سنت قائم کر دی ہے۔ عامتاً میر کے خیالات و جذبات نرے صنعی نہیں ہوتے۔ احساس کی دنیا سے اک لگاؤ قائم رہتا ہے۔ تخیل بے لگام ہو کر محض کلیل میں نہیں لگ جاتا۔ اس خوبی میں میر کے مد مقابل بہت نہیں۔ اُردو شعرا کا عام شعار اس کے برعکس ہے۔ وہ محض تخیل کی بگر تو کو جان شاعری سمجھتے ہیں۔ اور تخیل کی ہرزہ گردی کو شاعری کا مرادف سمجھتے ہیں۔ میر اُن معدودے چند مستثنیات سے ہیں جو اس فریب کے دام سے اپنے کو محفوظ رکھ سکے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ دائرۂ احساس کے مرکز سے جوں جوں ہٹتے جائیے رنگ پھیکا اور روشنی مدھم پڑتی جاتی ہے۔ نہ احساس میں وہ گرمی رہتی ہے۔ نہ تخیل کا وہ ڈھنگ، ورنہ بیان کا وہ جوش و خروش۔ میر اپنا بھاپ کھو چکتے ہیں۔ اور کمزور پڑ جاتے ہیں۔ اور ایک معمولی شاعر ہو جاتے ہیں۔ گو جیسا کہ ایک گنوار مثل میں ہے ہاتھی مرکر بھی بیل سے بھاری ہی رہتا ہے کمزور اور معمولی میر بھی کتنے اساتذہ سے بالا اور بلند ہی رہتا

ہے یہاں تک کہ دائرے کے سرحد منزل کا نشان آجاتا ہے جہاں میر کے اُس قبیل کے اشعار آنے لگتے ہیں جن کو ہم نے ناقابل معافی ٹھہرایا ہے۔

میں نے اس طرح لکھا ہے کہ جیسے روشنی اور رنگ بتدریج دھیمے ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اور حقیقت بھی کچھ ایسی ہی ہے۔ میر کے دائرۂ احساس اور ہر قطعۂ جذبات کو روشنی اور رنگ کے اعتبار سے اس طرح مرتب کر دینا ممکن ہے کہ اُس میں کیفیت نمایاں ہو جائے۔ وہ تمام اُن موضوعات پر قلم پیمائی کرتے تھے جو رسماً موضوعات شاعری سمجھے جاتے تھے۔ اور جن پر طبع آزمائی کرنا لازم یا لا یلزم بن گیا تھا۔ حقائق و معارف سے لیکر رکیک معاملہ کے واقعات تک اور درس اخلاق سے لیکر شیخ کے نام گالیاں تک اس لانبی چوڑی فہرست موضوعات میں میر چند نفسی اور داخلی کوائف کا بیان پورے جوش اور توڑ کے ساتھ کرتے ہیں۔ اور بعض اخلاقی قدروں کے بیان میں ایک مخصوص ذاتی کیفیت اور ردعمل کا رنگ بھر کر بیان کر دیتے ہیں۔ مگر اکثر بلا مخصوص کیفیت کا رنگ چڑھائے ہوئے محض جیسے ہر شخص اُس موضوع پر کچھ نہ کچھ کہہ دے سکتا ہے۔ الا ان کے بیان میں بعض لسانی قدریں ایسی بھی آجاتی ہیں۔ جو صرف ایک ماہر فنکار ہی کے بس کی ہوتی ہیں۔ ورنہ احساس اور تخیل دونوں ماندے ہوتے ہیں۔ اسی طرح حقائق و معارف پر فکر آرائی میں وہ تقریباً کبھی ایک مخصوص کیفیت کا رنگ نہیں بھر سکتے۔ لسانی اور دیگر بیانی قدروں کے علاوہ ان میں شاذ ہی کبھی کوئی مادی قدر ایسی آگئی ہو جو اکثر شعرا کے یہاں نہ پائی جاتی ہو۔ جو محض اک

کسی موضوع کلام کا جزو بن گئی ہو۔ اور جس پر ایک چلتے ہوئے موضوع کی طرح اکثر اہل سخن مشق سخن نہ کر لیتے ہوں۔ اس طرح کے اشعار مرکز سے اور پرے رکھے جائیں گے۔ معاملہ بندیاں اور شیخ کے نام گالیاں دونوں قسم کی ہیں۔ بلکہ سوز و گداز، یاس و حرمان، مجبوری، و بیکسی کے بہت سے بہترین اشعار معاملہ اور مجاز ہی کی شکل میں ہیں۔ گو اکثر قابل گرفت اشعار بھی معاملے ہی کی شکل میں ہیں۔ معاملہ بندی کے معاملے میں میر کا مذاق متین، سنجیدہ اور دھلا ہوا نہیں۔ اور شیخ کو گالیاں دینے میں بھی میر متانت اور سنجیدگی کا پاس نہیں رکھتے۔ عجیب سوئے اتفاق کہ ان کے مزاج کا وہ توازن جو تخیل کو بکر کود اور ہرزہ گردی کی اجازت نہیں دیتا وہ اس کوچے میں آکر کام کرنا چھوڑ دیتا ہے اور میر کو اجازت دیدیتا ہے کہ جو جی میں آئے کریں۔ اور سوئے اتفاق در سوئے اتفاق یہ کہ میر مہلت پاکر کوئی اور ہو جاتے ہیں۔ اور ان کے اس مہلت کے زمانے کی تخلیق "شعر" صرف برائے نام ہوتی ہے۔ نہ اس وجہ سے کہ اشعار "درحدیث ناقدان" رکیک اور مبتذل ہوتے ہیں یعنی یہ کہ شعر کی مادی قدر یعنی موضوع اور مفہوم ہی میں ایک نقص ہے اور یہ موضوعات بذاتہٖ مذموم اور قبیح ہیں۔ میرے پاس "رکیک" "مبتذل" "مذموم" اور "قبیح" کی کوئی فہرست نہیں۔ اور ہر موضوع پر شعر بلا تکلف یہ سرخیاں قائم کر کر کے انبار کر دئے جا سکتے ہیں۔ خواہ موضوع وحدت الوجود اور وحدت شہود ہی کیوں نہ ہو۔ اور ہر موضوع پر شعر بلند اور بلیغ کہا جا سکتا ہے۔ خواہ موضوع

شیخ کا موئے ظہار ہی کیوں نہو۔ شعر کی رکاکت، ابتذال اور پستی موضوع سے وابستہ نہیں۔ کوئی "مادی قدر" بذاتہ رکیک، متبذل، مذموم، قبیح اور پست نہیں ہوتی۔ بلکہ عمل کی تکنیکی قدروں یعنی تخئیل اور ہیأت کاری میں کمی، خرابی اور نقص عمل میں رکاکت، ابتذال اور پستی پیدا کردیتی ہے۔ اور بقدر حدیث نا قداں" رفیع سے رفیع اور بلند سے بلند موضوع پہ شعر رکیک اور متبذل ہوجاتا ہے۔ میر انتخاب میں قطعی آزاد تھے۔ وہ مورد الزام اس وجہ سے ہیں کہ من حیث ایک فنکار کے وہ اپنے عمل میں مادی اور ہیأتی قدر نہ بھر سکے احساس ضعیف، تخئیل خفتہ، بیان سست۔ اور جہاں احساس، تخئیل اور بیان ساتھ دے سکا ہے اور اس وجہ سے عمل میں اس طرح کی کچھ قدریں آسکی ہیں وہاں شعر فی الجملہ کچھ سنبھل گیا ہے۔ اور گو یاد نہیں آتا مگر ایسا بھی ممکن ہے کہ "اچھا" بھی ہوگیا ہو۔

غرض جب میر اپنے محدود دائرہ احساس کے مرکز سے ہٹ کر رسمی موضوعات کو ہاتھ لگاتے ہیں تو اُن کی ذکاوت کی داخلی ترکیب اپنا رنگ دکھلانے لگتی ہے چونکہ آپ دیکھ چکے ہیں کہ میر کے احساس کی ذکاوت کند اور سست خیز تھی۔ اور اکثر محرکات سے ناموثرہ رہ جاتی تھی۔ اور جب عہد رسم کا تقاضا اس طرح کے موضوعات پر فکر پہ مجبور کرتا تھا تو جو میر برسرکار ہوتا تھا وہ ایک بے حس کا میر ہوتا تھا اور کسی پرجوش احساس اور کیفیت کے عدم میں کوئی شئے تخئیل کو آگ لگا دینے والی اور متخیلہ کو انگیز بنانے والی موجود نہ ہوتی تھی۔ اور اُس میں وہ برانگیختگی اور جوشش نہیں پیدا ہوتی تھی جو قوت

تعمیر و تخلیق میں مبدل ہو جائے جب میر کا دل تپتا ہوتا تھا تو اُن کے متخیلہ
کی ہیأت کاری کیلئے ایک مواد موجود ہوتا تھا۔ اور تخیل کی ایک ہلکی سی
جوشش اور برانگیختگی بھی اس کو مصور کر لینے میں کافی ہو جاتی تھی۔ اور ایک
پراثر عمل تیار ہو جاتا تھا۔ چنانچہ آپ دیکھ چکے ہیں کہ میر کی اصلی چیز شدت
احساس اور صحت جذبات ہے۔ ورنہ اُن کا متخیلہ چنداں زبردست نہیں
اور اُن کے عملوں کے عالی مرتب ہو جانے میں تخیل کا زور بہت زیادہ
دخیل نہیں۔ ہیأت میں اتمام اور تکمیل ہے۔ مگر اس لیئے کہ مستعملہ مواد
مختصر ہے۔ ہیأت کاری کامیاب ہے مگر اس لیئے کہ ہیأت کار کے
آگے کام ہی تھوڑا تھا۔ اور یہ اختصار کاٹ چھانٹ کر پیدا کیا ہوا نہیں بلکہ اساسًا
ہی قلیل تھا۔ میر پیچیدہ اور پھیلے ہوئے مواد کو ہاتھ نہیں لگاتے۔ اُن کے کوائف
ہی سادہ اور مختصر ہوتے تھے۔ اور وہ ان سادہ اور مختصر کوائف کو کامیابی سے
ایک مخیل قالب میں ڈھال لیتے تھے یعنی اس کے بیان کا ایک باثر اسلوب
اور پیرایہ وضع کر لیتے تھے۔ مگر جب یہ کیفیت نہ ہوتی تھی یعنی جب احساس میں
صاف اور معینہ مواد نہ موجود ہوتا تھا تو صرف ہیأت وضع کرنے کا نہیں بلکہ
خود مواد ہی کی فراہمی کا کام بھی متخیلہ ہی کو کرنا پڑتا تھا اور میر کی قوت متخیلہ کم رس
اور کم یاب تھی۔ بہت دور نہیں جا سکتی اور بہت مواد نہیں فراہم کر سکتی اس
بات کو کسی ایسے شعر میں دیکھیے جس میں تمام تر مواد محض تخیل کا فراہم کیا ہوا ہو۔
اور اساسًا حواس و حسیات و احساس پر مبنی نہ ہو۔ کوئی واقعی خارجی وجود
نہ رکھتا ہو۔ کسی خارجی محرک کا کوئی حقیقی رد عمل نہ ہو مثلاً ناسخ کا مشہور مطلع لیجیے

مرا سینہ ہے مشرق آفتاب داغ ہجراں کا   طلوع صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا

یہ شعر ٹھیک تخیل کا پروردہ ہے۔ اس میں عالم مشاہدات سے متاثرہ کوئی عنصر نہیں۔ جو احساس و حسیات سے ماخوذ اور منسلک کوئی جزو نہیں۔ اس کا قلبی کوائف کی دنیا میں کوئی وجود نہیں۔ ناسخ کے سامنے کوئی واقعی حسی کیفیت نہ تھی۔ اُن کے آگے کوئی حسیاتی اور احساسی مواد نہ تھا۔ اور متخیلہ کے آگے صرف یہی کام نہ تھا کہ ایک موجودہ پیش نظر شے کی ہیأت کا رکھ کر دے۔ اُس کے بیان کا ایک اسلوب اور عنوان وضع کرے۔ اُن کے متخیلہ کے آگے مولو فراہم کرنے کا بھی مرحلہ تھا۔ اور متخیلہ نے ایک پیچیدہ بسیط مواد ٹکڑے ٹکڑے ٹوہ کی تلاش سے فراہم کر کے اُس کو ایک ہیأت میں مربوط کر دیا۔ بخلاف اس کے میر کے اس شعر میں:

کام ہوئے ہیں سارے ضائع ہر ساعت کی سماجت سے
استغنا کی چوگنی ان نے جوں جوں میں ابرام کیا

اپنی بیجا سماجت پر تأسف کا احساس صاف موجود ہے۔ اور متخیلہ کو تلاش مواد کی ضرورت نہیں۔ عمل کے اجزا الگ الگ فراہم کر کے ایک ہیأت میں مربوط نہیں کئے گئے۔ بلکہ پورا پورا مواد احساساً اور یکجا موجود تھا۔ دل اسی تأسف سے لبریز تھا۔ اور کام صرف اس تأسف کو وسیلے میں مبدل کر دینا تھا۔ میر کے اکثر اشعار میں آپ صاف محسوس کریں گے کہ دل میں ایک بات موجود تھی۔ قلب پر کیفیت طاری تھی۔ بخلاف اس کے جو اشعار تخیل کے زور سے پیدا کئے جاتے ہیں اُن میں کوئی احساسی مادہ بقدر رنگ ہوتا ہے اور کا ہے تقریباً ہوتا ہی نہیں۔

اور متخیلہ مواد ٹکڑے ٹکڑے فراہم کرکے بڑی کاوش کے اُن کو مربوط کرتا ہے۔ میر نے بھی گاہ گاہ ایسا کیا ہے۔ مگر وہ اشعار کامیاب نہیں۔ کیونکہ میر ایک بسیط پھیلا ہوا مواد فراہم نہیں کرسکتے۔ اُن کا تخیل بہت سے مواد پہ حاوی نہیں ہوتا بہت ساری باتوں کو مربوط نہیں کرسکتا۔ مثلاً

اُٹھتے تھے دست بلبل و دامان گل بہم — صحن چمن نمونۂ یوم الحساب تھا

میں کوئی صاف ہیأت کاری ہو ہی نہ سکی۔ کوئی صاف نقش ابھرتا ہی نہیں۔ مگر میر خود آشنا تھے۔ وہ بہت ایسا کرتے ہی نہیں۔ وہ ایک قلبی، محسوسہ مواد کو لیتے ہیں۔ ایک مختصر کیفیت کو تھامتے ہیں۔ یعنی اُس کو تخیل میں تمام و کمال مصور کرتے ہیں۔ اور مصورہ کو الفاظ میں مبدل کر دیتے ہیں۔ میر کے اشعار میں سادگی کا ہیبتناک حسن اسی قدرت کی دین ہے۔ یعنی اک مختصر سی کیفیت کو تمام و کمال صاف مصور کر سکنے کی۔ تجربے کے اک مختصر، گذراں، گریز پا لمحے کو مقید کر سکنے کی۔ اور اُن کے خیال کا قالب عرفی ہے۔ وہ کسی نادر قالب میں ڈھلا نہیں ہوتا۔ قالب کی ندرت داد کی ملتجی نہیں۔ بلکہ احساس کی شدت خراج تحسین لیتی ہے۔ اس کا جوش، صداقت اور خلوص دل کو لوٹتا ہے۔ ورنہ اسلوب معمولات، انداز بیان عرفی ہوتا ہے۔ خیال کا ڈھانچہ اور سانچہ متعارف ہوتا ہے۔ قسام ازل نے میر کو متخیلہ ذرا عجیب جنس کا دیا تھا۔ نہ ناسخ، نہ غالب، نہ مومن کے جنس کا۔ ایک بلیغ اور رفیع تخیل مافی الضمیر کو نوع نوع کے قالبوں میں ڈھال کر رونما کرتا ہے۔ میر کے تخیل کے قالب رسمی ہیں۔ اُن کا متخیلہ اکثر بیشتر رواجی شکلیں

اور وضعیں تراش لینے پر قناعت کر جاتا ہے۔ مثل اُس آہن گر یا زرگر کے جو چند مروجہ اور چلے ہوئے قالب اپنے پاس رکھتا ہو اور انھیں محدود قالبوں اور سانچوں میں ڈھالتا چلا جاتا ہو۔ مثلاً ناسخ کے پاس ایک اپنا ذاتی ٹکسال تھا۔ ٹکسال میں جو شے ڈھلتی تھی وہ ہیأت اور صورت کے اعتبار سے کیسی ہوتی تھی یہ زیر بحث نہیں۔ خواہ جیسی بھی ہوتی ہو۔ خواہ کیسی ہی ڈھلتی ہو۔ اور جمالیاتی پرکھ کے بعد جیسی بھی ٹھہرے مگر اُن کے سانچے اور قالب انفرادی تھے۔ علیٰ ہذا القیاس غالب اور مومن اور داغ کے انفرادی قالب اور سانچے تھے۔ میر کے پاس اس طرح کی کوئی چیز نہیں۔ مگر گو میر کا کوئی انفرادی ٹکسال نہیں پھر بھی تمام صورتیں ترشی اور ڈھلی ہوئی ہیں۔ کیونکہ وہ پیچیدہ صورت گری کی طرف جاتے ہی نہیں۔ وہ مصنوعی تکلفات پر مرتے ہی نہیں۔ اور پیچیدگی اور تصنع سے دامن بچا کر ایک صاف شکل تراش لیتے ہیں۔

مگر دو طرح کے مواقع پر وہ تخیل کی سستی سے یوں بخیر و خوبی عہدہ بر آ نہیں ہوتے۔ اولاً تو اُسی طرح کے اشعار ہیں جن کو میں نے ناقابل معانی ٹھہرایا ہے۔ وہ تو جیسا کہ میں نے کہا اک نفسیاتی معمہ ہے جس کو نقاد کا ناخن تاویل نہیں کھول سکتا۔ مگر ناقابل معانی سے بس قابل معانی ہی کی حد میں بھی بہت اشعار ہیں۔ یہ نفسیاتی معمے نہیں۔ یہ تخیل کی سستی کے پیداوار ہیں۔ گو اس سستی کے ساتھ ساتھ اور اسباب کی موجودگی کا بھی امکان ہے۔ مثلاً جگر کاوی اور دماغ سوزی سے اغماز ضرورت سے زیادہ حسن ظن، اپنے عزے میں غیر کو خاطر میں نہ لانا وغیرہ۔ اور دوسرے اُن مواقع پر جہاں تخیل

کا ضعف ناہمہ گیری کی صورت اختیار کرتا ہے۔ یعنی جہاں وہ مافی الضمیر کو صاف صاف دیکھتا ہی نہیں۔ جہاں اُس کے سامنے کوئی مکمل نقش ہوتا ہی نہیں۔ جہاں نظر میں تمام جزوی تفصیلات نہیں ہوتے۔ جہاں بیچ کے اہم اجزا غائب ہوتے ہیں۔ جہاں ذہن میں بس ایک نامکمل سا دھندلا ڈھانچہ ہوتا ہے اور میر عجلت بازی یا اپنی زعم میں تامل نہیں کرتے اور گذر جاتے ہیں۔ اور ایک بڑے فنکار پر جو فن کے تقاضے ہیں نہیں چکاتے۔ میر کا اپنے فن اور اپنی ذات پر تقاضا ذرا ہلکا ہے۔ اور اُن کا معیار کمال جلد تسلی ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے سے ایک سعیٔ پیہم کا تقاضا نہیں کرتے۔ یا شائد اس کی ضرورت ہی نہ سمجھتے تھے۔ بعض روایتیں بارہ بارہ برس تک ایک مصرعے کی تلاش میں لگے رہنے کی مشہور ہیں۔ مگر ظاہر ہے کہ یہ روایتیں اگر درست ہوں جب بھی وہ تلاش مضامین کی ہیں نہ کہ اپنے فن اور اپنی ذات پر اتمام و کمال کے تقاضے کی۔

میر کے دیوانوں میں فرومایہ اشعار کی فراوانی ہے۔ کیونکہ مال سچا ہونے کے باوجود سستا ہو سکتا ہے۔ کوئی ضرور نہیں کہ سچا موتی اور سچا نگینہ بیش بہا بھی ہو۔ میر کی دوکان میں جہاں سچے مال کی بہتات ہے وہاں ادنی مال کی فراوانی بھی ہے۔ اور اُس کی وجہ ہے وہی جو ابھی لکھی گئی۔ میر کا اپنے آپ سے تقاضا ہی کچھ نہ تھا۔ وہ اپنے آپ سے بہت جلد مطمئن ہو جاتے تھے۔ اور ایک بڑے فنکار کا تسلی معیار کمال نہ رکھتے تھے۔ اور اُن کے ذاتی خصائل کی بعض روایتوں سے ایک اور سبب کا بھی سراغ ملتا ہے۔ اور وہ یہ کہ وہ ایک اچھے جوہری نہ تھے۔ مال کو پرکھ نہیں سکتے تھے۔ سخن ور تو تھے۔ سخن سنج نہ

تھے خدائے سخن تو تھے۔ مگر میزان عدل نہ رکھتے تھے۔ اور یہ بالکل ممکن ہے۔ بلکہ بہت کثیر الوقوع سا ہے۔ کیونکہ "گفتن" اور "فہمیدن" دو الگ الگ نعمتیں ہیں۔ اور باب ازل سے اکثر بٹ ہی کر ملتی ہیں۔ اور کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے میر کے حصے میں صرف "گفتن" کی نعمت لکھی گئی ہو۔ کیونکہ روایتیں مسلسل ہیں کہ وہ داد و بیناعیب جانتے تھے تحسین و آفرین کے الفاظ سے اُن کے لب ناآشنا تھے۔ اور صرف اسی قدر نہیں کہ روز روز کے مشاعروں میں اس کی ضرورت بھی کم پڑتی ہوگی بلکہ سعدی اور حافظ کی غزلوں پر بھی اُنکی گردن بلا جنبش رہ جاتی تھی۔ عامتاً یہ بات میر کے غرور اور نخوت کے سر تھوپ دی جاتی ہے۔ مجھے میر کے ذاتی خصائل سے بحث نہیں۔ مگر غرور، پندار، نخوت اور محض اک وجہ کے علاوہ ایک اور تاویل بھی ممکن ہے۔ یعنی یہ کہ وہ "فہمیدن" کی دولت سے ایک مختصر حصہ ازل سے اپنے ساتھ لائے تھے اور انھوں نے اپنے جس طرح کے اشعار کو نظری نہ کر دیا اُس سے اس زاویۂ نگاہ کو تقویت پہونچتی ہے کہ وہ جس مرتبے کے خلاق سخن تھے اُس مرتبے کے نقاد سخن نہ تھے۔ مگر قوت نقد و نظر میں قصور سے اُن کی شاعرانہ عظمت پر کوئی داغ نہیں آتا۔ ہاں ادنیٰ اشعار کی فراوانی کا ایک سبب کھل جاتا ہے۔ ایک اور سبب بعض موضوعات کی فریفتگی یعنی کسی نفسی اور ذاتی وجہ سے دل کو بھا جانا نظروں میں کھپ جانا اور تخیل پر چھا جانا بھی ہو سکتا تھا۔ مگر اس جنس کے اشعار کے موضوعات اس قدر متنوع اور متعدد ہیں کہ یہ نکتۂ نظر بھی مکمل حل نہیں فراہم کر سکتا۔ مگر میں زیادہ خامہ فرسائی کیوں کروں۔ میں تو

اوپر کہہ چکا کہ میر کی شخصیت اور شاعری کا یہ رخ میرے لئے ایک معمہ ہے جس کا میرے پاس کوئی حل نہیں۔

اس سے کلام میں ناہمواری آگئی ہے۔ مگر کلام ہموار کس کا ہے۔؟ بلکہ تمام عمل ہموار کس کے ہیں؟ نہ صرف دنیائے ادب میں بلکہ تمام فنون لطیفہ کی ساری کائنات میں۔ کیا روبنس کی تمام تصاویر ہموار ہیں؟ میکائیل انجیلو کے تمام بت اور عمارتیں ہموار ہیں؟ شیکسپیر کے تمام ڈرامے ہموار ہیں؟ تمام اینیڈ اور شاہنامہ ہموار ہے؟ تو پھر میر کی ناہمواری بالخصوص کیوں قابل گرفت ہو؟ بات یہ ہے کہ وہ عالم وجدان و کیف، تجربات کے وہ گرانقدر لمحات جو فنکارانہ عملوں کی اساس اور بنیاد ہیں اور فنکارانہ عملوں میں مبدل ہو جاتے ہیں وہ ہمیشہ ایک ہی منزل پر نہیں ہوتے فنکار کے احساس اور ردعمل کی شدت ہمیشہ یکساں ہیجان پرور نہیں ہوتی اور متخیلہ ہمیشہ یکساں مشتعل اور برانگیختہ نہیں ہو جاتا۔ ان دونوں میں سمندر کی موجوں کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ کبھی جوار اور کبھی بھاٹا۔ کبھی طوفان اور طغیان اور کبھی ہلکی ہلکی لہریں۔ غزل کی صنف کی یہ خصوصیت ہے کہ جوار اور بھاٹوں اور طوفانی موجوں اور سطحی لہروں کا تضاد عمل کی ہیأت میں نمایاں ہو۔ کیونکہ اس میں داخلاً اور کیفاً کوئی ایک واحد قدر ہوتی ہی نہیں جو موثر ہو جائے اور متعیب ہو جائے جسکو کسی جزو کی خرابی خراب کر دے۔ ایک شعر کی ناہمواری کا اثر کسی اور شعر تک منتقل نہیں ہوتا۔ اس کی ناہمواری کا اثر اسی کی ذات تک محدود رہ جاتا ہے بخلاف اس کے اور تمام سارے اصناف میں جزو کا اثر کل تک پہونچتا ہے لہذا

جزو کی خرابی کل کو متاثر کر کے اُسی کو بگاڑ دیتی ہے۔ رباعی کے ایک مصرعے کی
خرابی رباعی کو بگاڑ دیگی کیونکہ یہ مصرعہ اُس کے کلی اثر اور کیفیت میں دخیل
ہوگا غزل کی کلیت چونکہ نوعاً دگرگوں ہوتی ہے اور صوتاً سامعہ کے ذر
تعمیر کی جاتی ہے اور سامعہ مفاہیم و مطالب کی کیفی ہمواری یا ناہمواری کی
تمیز نہیں کر سکتا اس وجہ سے کیفی ناہمواری کل کے اثر کو جوں کا توں چھو
دیتی ہے۔ غزل میں پراگندگی اور پریشانی کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا
کیونکہ اُس کا کوئی واحد مرکز ثقل ہوتا ہی نہیں جہاں تک پہونچا دینے کی
فنکار کوشش کر رہا ہو اور وہاں تک نہ پہونچ سکنے کی وجہ سے ناظر او
سامع کی طبیعت پراگندگی اور پریشانی محسوس کرے۔ غزل میں پراگندگی
اور پریشانی صوتی خرابیوں یعنی ردھم اور ہم آہنگی میں فرق پڑ جانے سے
ابھر سکتی ہے۔ مثلاً اگر کلام ناموزوں ہو جائے، آوازوں کی چال بے
ہو جائے، بحر بدل جائے قافیہ غلط پڑ جائے وغیرہ۔ اور ظاہر ہے کہ ش
کی کیفی ناہمواری سے صوتی پراگندگی اور پریشانی نہیں پیدا ہو سکتی۔ با
طبیعت اور اس طرح بدمزا اور منغص ہو سکتی ہے۔ اور میر کی قوت نقد و
کی کمی اور اپنے ساتھ مراعات کی راہ سے اُن کی غزلوں میں ایسے عناصر کا
آ گئے ہیں۔

مگر جہاں نقد و نظر کی کمی اور اپنے ساتھ رعایت کی وجہ سے دیوان
میں فرد مایہ اشعار کافی آ گئے ہیں وہاں میر کی قوت تخلیق و تعمیر شعر، شدتِ احسا
خلوص و صحت جذبات اور فنکاری نے گرانقدر مال کا کبھی انبار لگا دیا

یوں تو میر نے سما سے لیکر سمک تک کے سارے رسمی اور مروجہ مضامین کو باندھ چھوڑا ہے۔ مگر میر کے احساس پر اصلی نشتر اور انکا اصلی محرک عشق مجاز اور اسکے بعض کرشمے ہیں۔ تصوف اور اخلاق اور تجربات وغیرہ میر کی رگ جان پہ نشتر نہیں لگاتے۔ کم از کم ضرب کاری نہیں ہوتا۔ وار زیادہ تر اوچھا پڑتا ہے اور جہاں زخم لگتا بھی ہے وہاں ایسا نہیں کہ لوگ زخم جگر کو دیکھنے لگیں۔ جہاں لوگ زخم جگر کو دیکھنے لگتے ہیں اور قاتل کے دست و بازو کو نظر لگتی ہے وہ عشق مجازی کے وہ مقامات ہیں جہاں رگ زن عشق میر کو سراپا زخم بنا دیتا ہے۔ آنکھ نہیں روتی۔ دل روتا ہے۔ میر نہیں تڑپتے۔ میر کی روح تڑپتی ہے۔ یہ تو نہیں کہ عشق کی دل نوازی اور جان پروری میر کے یہاں نابود ہے۔ مجاز کا یہ روپ بھی ہے۔ مگر محض بقدر نمک۔ اور اگر مزے میں نہیں تو لطافت میں اُس سے کم۔ میر کی روح پر شدید ترین زخم عشق کے سوز، گداز اور جاں فرسائی اور حسن کی بے رخی، استغنا اور بے التفاتی کے ہیں۔ سوز اور گداز سے میر جلتے اور گھلتے ہیں۔ اور بے رخی، استغنا اور بے مہری کے آگے روتے، کلپتے اور بلبلاتے ہیں۔ اور یہ اس کثرت اور شدت سے ہے کہ بعض دفعہ طبیعت الٹنے لگتی ہے۔

میر اس مزے اور رنگ کو عالم مجاز سے معارف و حقیقت کی دنیا میں ساتھ نہیں لے آ سکتے۔ وہ شاہد مطلق کی یہ آنیں اور عشق حقیقی کے یہ روپ نہیں دیکھ پاتے۔ شاہد مطلق معشوق مجازی کی طرح حقیقی نہیں بن جاتا اور سوز اور گداز اور تڑپ میں حقیقت کا رنگ نہیں کھرتا۔ میر تڑپتے نہیں صرف

کہتے ہیں کہ تڑپ رہے ہیں۔ کچھ دیکھتے نہیں صرف کہتے ہیں کہ دنیا ایک آئینہ ہے یعنی ان موضوعات پر جو اشعار ہیں وہ ایک شدید ذاتی احساس کے پروردہ نہیں معلوم ہوتے۔ اُن میں وہ توڑ اور جوش نہیں جو محسوسہ کوائف کے بیان میں خود بخود آجاتا ہے۔ حجاب کے پردے یا اٹھتے ہی نہیں یا کچھ یوں ہی سے محض سرک کر رہ جاتے ہیں۔ نہ میر کا علم اُن دقیق مسائل تصوف سے آگاہ ہے جن پر تصوف کے نظریاتی عمارت کی اساس کھڑی ہے۔ اور نہ اُن کا قلب معشوق حقیقی کی اس تجلی سے بہرہ مند جو اُس کو مستانہ اور دیوانہ کر دے اور مجذوب بنا دے۔ یعنی نہ وہ قال کے عالم کے نکتہ داں ہیں نہ حال کے عالم کے محرم۔ یہ درست ہے کہ اُن کو مواقع فراہم تھے۔ مگر ان کا ذہن کچھ کچھ اس طرح کا تھا کہ یہ مواقع اپنا اثر کئے بغیر رہ گئے اور جس سے وہ ہم آہنگ تھا وہ اثر کر گئے۔ بہر کیف یہ مسئلہ مواقع کا میر کی سوانح کا ہے۔ اپنا موضوع میر کی سوانح نہیں۔ میر کے کلام میں یہ مواقع بس اسی حد تک دخیل ہو سکے جتنا کہ اوپر مذکور ہوا۔ میر کے کلام میں دقیق مسائل تصوف سے آشنائی کا سراغ تقریباً نابود ہے۔ اور حال کا بیان شدت احساس کی اُس منزل پر نہیں جتنا مجازی کوائف کا۔ احساسات اور اسالیب دونوں محض عام اور عرفی ہیں۔ اور دراصل کسی ذاتی احساس سے نہیں بلکہ "برائے شعر گفتن خوب است" کی بنا پر منتخب ہو گئے۔ بات یہ ہے کہ نہ صرف اُردو کی شاعری میں بلکہ اس سے قبل عربی اور ایرانی شاعری میں بھی بہت سے موضوعات آپ کو نہ صرف مخصوص شعرا سے منتخب کروا لیتے ہیں بلکہ از رہ سنت فن تمام

سخنورانِ کامل سے اپنے آپ کو منتخب کرا دئے ہوئے ہیں۔ اور ہر "سخنور" از روئے سنت اس بات پر مامور اور مجبور ہے کہ برے بھلے اس سے جو کچھ بھی بنے ان موضوعات پر کچھ نہ کچھ "فکر" ضرور کرے۔ میر کی کچھ قید نہیں، تمام اردو شعرا بلا استثنا، از ولی تا جگر اس سنت کے مارے ہیں۔ کوئی کم کوئی زیادہ۔ کوئی سراپا سنت کوئی تھوڑی بدعت کے ساتھ۔ سنت کی پیروی سبھوں نے فرض کر لی ہے۔ اور ترک کا کوئی مرتکب نہیں۔ میر کے انتخاب میں اک کثیر مواد فرض اور سنت کی ادائیگی کی راہ سے آیا۔ اور گردِ راہ سے مکدر۔ روز روز کے مشاعرے کے فیشن، مشاعروں میں عامیوں کے اژدھام، عامیوں کی واہ واہ بٹورنے کی حرص، اور ہم چشموں کو برسرِ محفل زک دینے کے ذوق نے رسمی، عرفی، متعارف، زود فہم، اور سطحی موضوعات کا بھاؤ بہت بڑھا دیا۔ کیونکہ مشاعروں یعنی عوام کے جمِ غفیر میں اسی جنس کا مال چل ہی سکتا تھا۔ اور میر کی عمر اسی ہنگامہ آرائی میں کٹی۔

غرض میر کے تجربات و مشاہدات کی دنیا، یعنی اُن کے عملوں کی مادی قدریں اور موضوعات، ایک طرف تو احساس میں براتی اور تیزی کی کمی کی وجہ سے محدود اور تنگ ہو گئی تھی۔ اور دوسری طرف فرض اور سنت کی ادائیگی اور مشاعروں کی ہنگامہ آرائی میں رسمیہ اور مروجہ موضوعات سے بھر گئی۔ اور اجمالاً تنوع، رنگا رنگی، اور بوقلمونی سے عاری ہے۔ مگر ایک شے نے اس کو بالکل اک بے لطف اور سپاٹ

نظارہ بن جانے سے روک لیا۔ اور اُس چیز کا ذکر آچکا ہے۔ یعنی میر کا ایک بڑا اور ماہر فنکار ہونا۔ اور تمام اسرار و رموز فن سے آگاہ ہونا۔ اور یہ دونوں طرح پر۔ یعنی انتخاب میں سنت کے پابند ہونے کے باوجود حواس و حسیات و احساس کا سررشتہ ہاتھوں سے نہ چھوٹنے دینا۔ اور دوسرے تکنیک کے وسیلائی عنصر کے صحیح استعمال اور صحیح صرف سے واقف ہونا۔ میر ایک کامل فنکار تھے۔ اور اپنے مستعملہ وسیلے یعنی لغت کے صحیح استعمال اور صرف کا راز پا گئے تھے یعنی یہی کہ وہ دراصل ایک وسیلہ ہے۔ ایک ذریعہ ہے۔ ایک آلۂ کار ہے۔ اور جو وہ ہے اُسی طرح استعمال اور صرف میں آنا چاہیئے یعنی ہمیشہ ایک آلے، ایک ذریعے اور ایک وسیلے کی حیثیت سے یعنی مادی قدروں اور محتویات کے اظہار کے لئے اور جو وہ نہیں ہے اُس طرح نہ استعمال ہو جانا چاہیئے۔ یعنی محض اپنی نمود کے لئے محض اپنے استعمال میں مستعمِل کی صنعت دکھانے کیلئے محض صنعت گری کے کرتب دکھانے کیلئے۔ ضلائع، بدائع اور تصنع کا ایک تماشا بن جانے کیلئے۔ جلاد کا تیغ زنی میں ہاتھ تیار ہونا اور مجرموں کی گردنیں صاف اتار لینا ایک اور بات ہے۔ اور کسی سپاہی کا جو سنک گیا ہو راہ چلتے بے گناہوں کی گردنیں صاف اتارتے پھرنا اور بات ہے۔ تیغ زنی اور تیغ زنی میں مہارت تو دونوں ہیں۔ مجرم کی گردن اتارنا بھی۔ اور معصوم کی گردن اڑانا بھی۔ مگر وہی :-

بے حکم شرع آب خوردن خطاست   دگر خوں بہ فتوٰی بریزی روا ست

والا مضمون ہے۔ جلاد کی تیغ زنی روا اور درست ہے۔ اور اُس کے ہاتھ کی تیاری غریب مجرم کے حق میں ایک رحمت۔ اور سنگے سپاہی کی تیغ زنی ایک مرض کا فساد ہے۔ اور اُس کے ہاتھ کی تیاری غریب بے گناہوں کے حق میں آفت۔ پہلی صورت میں تلوار کا استعمال اور صرفہ صحیح ہے اور جلاد کو معلوم ہے۔ اور دوسری صورت میں استعمال اور صرفہ غلط اور تیغ آزما کو صحیح استعمال اور صرفہ لامعلوم۔ میر اور ناسخ میں یہی فرق ہے۔ میر لغت کے صحیح استعمال اور صرفہ سے واقف ہیں ناسخ صرف استعمال کی حکمت عملیوں سے۔ میر صحیح صرف جانتے ہیں ناسخ "استادی" کے ہاتھ۔ میر کا صرف صحیح ہوتا ہے جس میں لفظ کا برمحل ہونا محض ایک لزوم کے طور پر ضروری ہے۔ ناسخ کا صرف صرف برمحل ہوتا ہے جسکو وہاں پر غلط نہیں ٹھہرا سکتے اور جو صرف برمحل ہونیکی وجہ سے ایک مصنوعی قسم کا لطف پیدا کر دیتا ہے۔ میر اُسکو ایسی طرح مصرف میں لاتے ہیں۔ ناسخ صرف اچھی طرح بٹھال دیتے ہیں۔ میر کے سیاق میں وہ بے تکلف آجاتے ہیں۔ ناسخ اُسکو استادی کے زور سے کھینچ لاتے ہیں۔ میر ایک قدردان اور قدرشناس مستعمل کی طرح صرف میں لاتے ہیں۔ ناسخ ایک ہوشیار جوہری کی طرح نمائشاً سامنے رکھ دیتے ہیں۔ میر ایک ہوشیار مستعمل ہیں۔ ناسخ ایک ماہر مرصع ساز۔ میر کے الفاظ مطالب کے تابع ہوتے ہیں۔ ناسخ کے مطالب ہی الفاظ کے تابع۔ میر وسیلے کا وسیلہ ہونا شاذاً بھول جاتے ہیں ناسخ شاذاً یاد دلاتے ہیں۔ غرض میر کی فنکاری رسمی اور فرضی حالتوں کے بیان میں بھی ایک لطف بھر دیتی ہے جو شعر کو سنبھالے رکھتی ہے۔

میر کا باغ غزل خوب پھلا پھولا۔ اور حق یہ ہے کہ بجا پھولا پھلا۔ گو اس کے

قبول عام میں تو کچھ شائبۂ خوبیٔ تقدیر بھی تھا۔ اور اُن کے بعض معاصرین کا کلام جس گمنامی میں پڑ گیا اُس کا سزاوار نہ تھا۔ مگر میر کے باغ فکر کا ایک گوشہ بے برگ و ثمر رہا۔ میر نے اپنی یاد دو چار قصائد، کچھ قطعات اور سولہ سترہ مثنویاں بھی چھوڑیں ہیں۔ یہ گوشہ سرسبز نہ ہوا۔ بات یہ ہے کہ میر شاعری کے جو سر و سامان لیکر دنیا میں آئے تھے وہ ان اضاف کی تعمیر کے لئے ناکافی تھے۔ سودا کی موت سے لیکر غالب کے "نشاۃ ثانیہ" تک یعنی تقریباً سوا سو برسوں تک میر کا ستارۂ اقبال اُردو کی دنیا پر آفتاب کی طرح تابندہ رہا۔ اور اس فقیر کی یہ پیشین گوئی درست ہے کہ "تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا۔"

ناسخ اور عمل کے نفسیاتی اور ہیاتی محتویات

ناسخ کی افتادِ طبع میر کے عین برعکس واقع ہوئی تھی۔ ظاہر ہے کہ اُس کی نمود بھی بالکل برعکس طریقے پر ہوئی ہوگی۔ چنانچہ ناسخ کی شاعری میں اصلی چیز وہی ہے جو میر کے یہاں گویا نایاب ہے۔ یا صرف بقدرِ نمک ہے یعنی تخیل کی شہ زوری کے تماشے تخیل کی نری مستانہ فلک پیمائی متخیلہ کے طریق کار اور طرزِ عمل کے علاوہ بھی میر اور ناسخ میں ایک اور طبعی اختلاف تھا۔ میر کا احساس براق، تیز اور زود خیز نہ تھا۔ یعنی اکثر محرکات کے روبرو متحرک ہونے سے رہ جاتا تھا اور بہت کم محرکات اُس کو متحرک کر دے سکتے تھے۔ مگر جو محدود محرکات متحرک کر دیتے تھے وہ بڑی شدت اور توڑ سے کرتے تھے اور رد عمل میں اک جوش اور زور ہوتا تھا۔ اُن میں صحت اور صداقت اور خلوص ہوتا تھا۔ اور میر اس نفسیاتی مواد کو اپنی فنکارانہ مہارت سے اشعار میں مبدل کر دیتے تھے۔ ناسخ کا احساس میر سے بھی اور بدرجہا کند اور سست خیز تھا۔ ظاہر ہے کہ عمل میں جوش، صحت، صداقت اور خلوص کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ ناسخ کے مواد کی فراہمی کی خدمت بھی متخیلہ کے سپرد تھی، حواس و حسیات و احساس کے نہیں۔ اور متخیلہ کے بھی اُس جزو

اور پہلو کے جو محض تکنیک کے صرف اور استعمال سے وابستہ تھا۔ اور ٹیکنیکی حکمت عملیوں میں اپنی جولانی دکھا سکتا تھا۔ یعنی اُن کے تخیل کی پرواز وسیلے کے ہیر پھیر اور اس ہیر پھیر سے کام نکال لینے میں صرف ہوتی تھی۔ دورِ جدید کے مغربی آرٹ کی اصطلاح میں اس کو ہم "ایبسٹریکٹ" آرٹ کی طرح کی ایک شے کہہ سکتے ہیں۔ اور "اکسپریشنزم" کا ایک ہلکا اور محدود رنگ کہہ سکتے ہیں یعنی وہ آرٹ جو کسی متعارف موضوع سے وابستہ نہ ہو۔ جو کسی محسوسہ "حقیقی" جانے پہچانے خارجی محرک سے منسوب اور متعلق نہ ہو۔ جو کسی شے سے منسوب اور متعلق نہ ہونے کی وجہ سے تطابق اور عدم تطابق کی بنا پر جانچا اور پرکھا نہ جا سکے۔ جس کا اک تکنیکی نمود کے علاوہ کوئی موضوع نہ ہو۔ اور جو محض تکنیک کی خصوصیات اور اُن کی نمود سے وابستہ ہو۔ اور محض وسیلے پر تخیل کے صرف کا پیدا وار ہو۔

آپ ناسخ کے "بہتر بن" اشعار میں یعنی جو ناسخیت کے کامیاب ترین ظہور ہیں کسی غیر تکنیکی موضوع کا سراغ بہت ڈھونڈ ڈھانڈ کر مشکل نکال سکیں گے۔ کیونکہ یہ سات پردوں میں مستور رہتے ہیں۔ بہت دور پڑے ہوتے ہیں محض ایک ہلکا سا یہ ڈالے ہوتے ہیں بس اسی قدر کہ آپ اس کو معدوم نہیں کہہ سکتے۔ اور موضوع کے عدم کی بنا پر شعر کو بے مفہوم نہیں ٹھہرا سکتے۔ یہ اشعار درحقیقت کوئی احساسی، جذباتی، حضوری موضوع ذہن میں رکھکر تعمیر ہی نہیں ہوئے۔ کسی موضوع پر کہے ہی نہیں گئے۔ آغاز فکر کے وقت فنکار نفسیاتی کوائف سے خالی تھا۔ اور آغاز فکر کے بعد ہونیوالے

ما فی الضمیر کا صرف ایک جزو اُس کے ذہن میں تھا۔ اور بقیہ اجزا ہنوز معدوم تھے۔ یہ معدوم اجزا بعد کو تجربے، مشاہدے اور حواس و حسیات و احساس کے ذریعہ فراہم شدہ مواد سے پورے نہیں کئے جاتے بلکہ صرف تکنیک سے یعنی وسیلے کی خصوصیات سے۔ لسانیاتی عوارض و امکانات سے لغت، محاورہ، روزمرہ، صنائع، بدائع اور قوافی پر تصرف سے۔ مثلاً:

کیا تو نے ہاتھ سے سر پر مرے <u>دستار</u> نہیں
اے چاکوں کے جنوں جیب میں <u>دس تار</u> نہیں

اس شعر کا اصلی موضوع یعنی "مضمون" تھا جو شاعر کے دام تخیل نے بالآخر تہ دام کر ہی چھوڑا۔ وہ "دس تار" کے نہ ہونے ہی کو کسی طرح "دستار" کے ہونے کے برابر بنا دینے کا کوئی پہلو نکال لینا تھا۔ یعنی "دس تار" کے نہ ہونے کا "دستار" ہونا اصلی موضوع ہے۔ اس موضوع کی نوعیت اور اُس کے ہاتھ لگنے کی ترکیب ظاہر ہے۔ "دس تار" اور "دستار" کے درمیان کوئی ربط حواس و حسیات و جذبات کا فراہم کردہ نہیں ہو سکتا۔ یہ محسوسات کے درمیان کوئی محسوسہ ربط نہیں۔ یہ صرف الفاظ کے درمیان ایک مخیلہ ربط ہے۔ یعنی اس کی اصل و نہاد حسیاتی اور جذباتی نہیں بلکہ نری تکنیکی ہے۔ اور یہی ناسخ کا اصلی فن ہے یعنی متخیلہ کی قوت تخلیق، تعبیر کو وسیلے پر صرف کرنا۔ اور اُس کی نئی نئی ترکیبوں سے ایک مصنوعی اور فرضی مفہوم پیدا کر لینا۔ کسی محسوسہ ما فی الضمیر، کسی حضوری تخیل کیف کا اظہار نہیں بلکہ اظہار کے کوئی ما فی الضمیر وضع کرنا اور اس کا دارومدار لفظی حکمت عملی پر رکھنا۔ متخیلہ کو اس طرح کام میں لانے سے اور اُس

کے اس طرح کار فرما ہونے سے جو عمل وجود میں آئے گا وہ ظاہر ہے کہ فنی عملوں کے اُن اجزا سے عاری ہوگا جو حواس وحسیات و احساس اور تخیل کے توسط سے فراہم شدہ مواد پر صرف ہونے سے حاصل ہوتے ہیں۔ تمام "ایبسٹریکٹ" آرٹ کے عملوں میں یہی ہوتا ہے کہ اُن میں بجز تکنیک کے اور کسی طرح کا لطف کم ہوتا ہے۔ اُن میں نفسیاتی مادہ بہت برائے نام ہوتا ہے۔ اُن کے نفسیاتی محتویات فرضی، مصنوعی، غیر حقیقی ہوتے ہیں۔ اُن کی قدر صرف اُن کے تکنیکی یعنی ہیأتی اور صوری کامیابی کی بنا پر ہوتی ہے۔ یہی آرٹ کی وہ شکل ہے۔ جو آرٹ برائے آرٹ کے نام سے موسوم ہے اور ایک فرقے کا منظور نظر اور دوسرے کی آنکھوں کا کانٹا ہے۔

اس طرح کے آرٹ پر جو اعتراضات ہیں وہ تھوڑے بہت اور جگہ بیان ہو چکے ہیں۔ اور یہاں پر دوہرانا محض ایک تکرار ہوگا۔ مگر دقت یہ ہے کہ کوئی ضرور نہیں کہ اس مضمون کے پڑھنے والے کی نظر سے وہ مضمون گذر چکا ہو اور صرف "ایبسٹریکٹ" آرٹ کہہ دینے سے ناسخ کے آرٹ کی خصوصیات تمام و کمال ذہن میں آجائیں۔ تکرار کی بے لطفی اور مفہوم کو نا تمام چھوڑ دینے کی خرابی میں انتخاب مشکل ہے مگر مسئلہ کا کم سے کم قابل اعتراض حل غالباً یہی ہے کہ بہت بہت اختصار سے جمالیات کے اس پہلو کا یہاں پر مطالعہ کر لیا جائے۔ اور پھر یہ بھی ہے کہ بحث بذات خاص دلچسپ اور مفید دونوں ہے۔ اور اس کا اطلاق محض اس مضمون یا ادب تک محدود نہیں بلکہ تمام

فنون لطیفہ پر عام ہے۔

"فنون لطیفہ اور جمالیات" میں آپ میدان فلسفہ و جمالیات کے رستم و اسفندیار یعنی افلاطون اور ارسطو کی کشتی دیکھ چکے ہیں۔ آپ نے دیکھا تھا کہ افلاطون نے کیا داؤ لگایا تھا اور کس پیچ سے آیا تھا۔ اور آپ نے یہ دیکھا کہ ارسطو نے اس کا کیسے کاٹ کیا اور وار کو خالی دیا۔ اور پھر آپ نے یہ بھی دیکھا کہ ان دونوں پہلوانوں کی ذریات تا ایندم گتھم گتھی سے فارغ نہیں اور اپنے استادوں کی کشتی کو چلائے جا رہے ہیں اور دور حاضرہ کی فنی دنیا کی جنگ در اصل اسی کشتی کی تطویل ہے۔

افلاطون نے آرٹ کے خلاف جنگ بصری فنون کے محاذ پر شروع کی تھی۔ ارسطو نے بڑی ہوشیاری سے محاذ ہی بدل دیا۔ افلاطون نے تمام فنون لطیفہ پر محض جھوٹی اور لایعنی نقلیں اتارنے کا الزام لگایا اور تمام فنکاروں کو جھوٹے نقال اور سماج کا جزو معطل قرار دے کر شہر بدر کر دینے کی صلاح دی۔ وہ کہتا تھا کہ ساری کائنات اور اس کی تمام چیزیں مثلاً انسان، درخت، اور پہاڑ وغیرہ تو خود کسی کارفرمائے ازلی کے تخیلات و تصورات کی مادوں میں گڑھی ہوئی صورتیں ہیں۔ ہر شے کارفرمائے ازلی کا اک تخیل اور تصور ہے جو مادے کے پیکر میں رونما اور ظہور پذیر ہے۔ انسان، درخت اور پہاڑ معرض وجود میں آنے کے پہلے اک خیالی، اک تصور اور اک خاکے کے طور پر عالم مثال میں موجود تھے۔ جیسے کسی کرسی اور ٹیبل کے وجود میں آنے کے پہلے اس کا خاکہ اک تصور اور خیال کی حیثیت

سے فنکار کے عالم خیال میں موجود ہوتا ہے۔ عالم مثال کے یہی تصورات "اصل" کا اعتبار رکھتے ہیں۔ اور ان تصورات کا مادی ظہور (یعنی انسان، درخت، پہاڑ وغیرہ) اُس ازلی اصل کی عالم اجساد میں محض ایک "نقل" ہے۔ اور یہ ازلی تصورات اور عالم مثال کے "اصل" مادی صورتوں میں مبدل ہونے میں اپنے ازلی اصل سے تھوڑا بدل جاتے ہیں۔ کیونکہ مادہ جو ایک سفلی شے ہے اس میں یہ اہلیت ہی نہیں کہ علوی جنس کی شے کا تمام و کمال ساتھ دے سکے۔ لہٰذا جب علوی اور ازلی اصل مادی پیکر میں ظہور پکڑتا ہے تو وہ اپنی اصل سے ہٹا ہوا ہوتا ہے۔ اور عالم و مافیہا کی بس یہی حقیقت ہے کہ وہ ازلی اور علوی اصلوں کا سفلی ظہور ہے۔ ایک علوی اصل کی سفلی نقل ہے۔ یعنی وہ شے جس کو چشم عوام میں انسان، درخت اور پہاڑ کا اعتبار حاصل ہے وہ خود محض ایک ناقص اور ادھوری "نقل" ہے یعنی تمام ساری مادی چیزیں جو عالم ہستی و بود میں ہیں اور فطری اور قدرتی "شے" کا اعتبار رکھتی ہیں فقط "نقلیں" اور غیر اصلی ہیں۔ اب جو مصور تصویریں اور نقاشی بت بنا اس نقل کی بھی نقل اتارتا ہے تو کوئی قابل تحسین خدمت نہیں انجام دیتا کیونکہ وہ ہم کو حقائق سے قریب تر لانے کے بدلے ایک منزل اور دور کر دیتا ہے۔ ارسطو نے آرٹ پر اس وار کا بڑی ہوشمندی سے جواب دیا۔ یعنی وہ مصوری اور نقاشی کو جس میں نقل اتارنے کا عنصر بہت عریاں تھا اپنی بحث میں نہیں لاتا۔ بلکہ مثال ایسے فنون سے لیتا ہے جس میں یہ پہلو محجوب سا تھا۔ مثلاً موسیقی اور رقص وغیرہ۔ اور اس نے یہ نکتہ نکالا کہ اس

طرح کے فنون میں فنکار پر کسی "شے" یعنی خارجی وجود کی نقل اتارنے کا الزام
نہیں لگایا جا سکتا۔ اور پھر وہ بڑی خوبی سے یہی نظریہ ادب پر منطبق کرتا ہے۔
مثلاً کسی ادیب کے پھول کی لفظی تصویر کسی خارجی پھول کی نقل نہیں۔ بلکہ
پھول دیکھنے کے بعد جو کوائف اور تاثرات ابھرتے ہیں اور ذہنی اور قلبی فضا
جو قائم ہوتی ہے اُس کا "بیان" ہے۔ ادیب کے ذہن میں خود پھول نہیں
ہوتا۔ اُس کا موضوع بذات خاص پھول ہی نہیں ہوتا بلکہ اک ذہنی فضا
اور کیفیت، اک داخلی اثر اور احساسی ردعمل ہوتا ہے۔ جو اُس پھول
سے تحریک میں آکر دل و دماغ میں موجود تھا۔ وہ اسی مخیلہ اور مصورہ عالم
کے ساتھ مشغول ہوتا ہے۔ اور اس کی نقل اتارتا ہے۔ یعنی اپنے وسیلے
میں اس کا ایک ایسا چربہ اتارتا ہے جو گویا اس مخیل اور مصور عالم کا ہر طرح
نعم البدل ہو جائے یعنے جس میں اُس کی محسوسہ اور مخیلہ ذہنی اور قلبی فضا
اور کیفیت و تاثرات تمام تر سموئے ہوئے ہوں۔ غرض ارسطو نے نقل کا
مفہوم ہی بدل دیا۔ نقل کے اب معنی یہ ہو گئے کہ اک مخیلہ اور مصورہ شے
کی نقل۔ نقل کی اصل اب دنیا و مافیہا کی کوئی خارجی شے نہ رہی بلکہ متخیلہ
میں منتقل ہو گئی۔ اصل کا مسکن متخیلہ ہو گیا۔ ادیب شے کی نقل اتارتا ہے۔
مگر وہ شے متخیلہ میں ہوتی ہے۔ ادیب کا عمل بھی اک نقل ہے مگر اپنے اک
ذہنی، جذباتی، قلبی فضا اور کیفیت کی۔ اور ادبی تکنیک متخیلہ اور
مصورہ عالم کی ایک لفظی نقل اتار لینے سے وابستہ ہے۔ افلاطون نے
جمالیاتی تخلیق و تعمیر میں نفسیاتی قدر کو تمام تر فروگذاشت کر دیا تھا اور

احساس، جذبات و تخیل سے گویا غیر متعلق چھوڑ دیا تھا۔ خارج سے تطابق کا عنصر بہت نمایاں کر دیا تھا۔ ارسطو نے جمالیات کو نفسیات سے ملا دیا۔ حواس و حسیات و احساس سے فراہم کردہ مواد یعنے نفسیاتی قدر کو عمل کی اساس ٹھہرایا اور تمثیل کو معمار قرار دیا۔ اور تطابق اور نقل کو ایک دور کی نسبت اور تعلق بنا دیا۔ اس تاویل سے فنون لطیفہ کا ایک معتد بہ حصہ اور بہت سارے فنکار افلاطون کی زد سے باہر آ گئے۔ مگر نہ معلوم کیوں ارسطو نے فنکاروں کے رد عمل کی نوعیت، اور اُس کے ابھرنے کے اسباب و علل کی بحث کو ناتمام چھوڑ دیا۔ اور صرف متخیلہ جو خدمت انجام دیتا ہے اُس کے بیان پر قناعت کر لی۔ نفسی احساس و کوائف کا ذکر صرف ٹھہر کر رہ جانے سے اور متخیلہ کو معمار قرار دینے سے ان دونوں کے مابین جو ربط و رشتہ ہے صاف نہیں کھلتا۔ یعنی وہ عمل سے ان دونوں نفسیاتی محتویات کے درمیان کوئی اضافی نسبت قائم کئے بغیر رہ گیا۔ کیونکہ جہاں یہ ممکن ہے کہ عمل محض ایک غیر مخیلہ "نقل" اور نرا معرہ "بیان" ہو۔ ہاں یہ بھی ممکن ہے کہ وہ محض ایک رمزی متخیلہ ہیولا ہو جو عالم محسوسات سے کعبہ اور بتوں سے بھی زیادہ دور کی نسبت رکھتا ہو۔ یعنی کسی رد عمل، کیف، احساس اور اثر کا "مخیل بیان" نہ ہو بلکہ محض ایک تکنیکی پتلا ہو۔ محض وسیلے کا اک تخییل استعمال ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ فنون لطیفہ میں ہی دو جنس ہیں۔ یعنی متخیلہ کے درخور کی مقدار اور نوعیت کے اعتبار سے۔ ایک: وہ جن میں خود فن ہی کی اصل و نہاد اور داخلی تقاضے، اور وسیلے ہی کی خصوصیات و عوارض، میں نقل اور تطابق کم و بیش

مضمر ہے۔ اور دوسرے وہ جن میں اُن کی اصل و نہاد اور داخلی تقاضوں ہی کے اعتبار سے نقل اور تطابق محض ایک دور کی نسبت اور تعلق سے ہے۔ ورنہ دراصل اک مخیل، مصور، نفسیاتی یعنی متخیلہ ہیں زائیدہ اور پروردہ مواد سے متصرف لیتے ہیں اور وسائل بھی اس جنس کے ہیں کہ عمل میں مخیلہ اور مصورہ عنصر کا غالب ہو جانا لازم آتا ہے۔ افلاطون کے ذہن میں پہلی جنس کے فنون تھے۔ اور ارسطو کے دوسری جنس کے۔ گلاب کی تصویر اگر گلاب سے مشابہ نہ ہو تو گلاب کی تصویر ہی نہیں۔ گلاب کی تصویر کا گلاب جیسی ہونا، گلاب نما ہونا، گلاب کی "نقل" ہونا لازم ہے۔ یا پھر وہ "ایبسٹریکٹ" قسم کا عمل ہو کہ جس کا کوئی متعارف موضوع ہی نہیں قائم کیا جاتا، کوئی اصل ہی نہیں مقرر کی جاتی کہ جس سے تطابق رکھنے کا سوال پیدا ہو۔ وہ ایک متعلق شے ہوتی ہے جس کا بجز اپنے کوئی حوالہ ہی نہیں۔ مصور کے وسائل خطوط، رنگ اور روشنی وغیرہ ہیں۔ اور ان وسائل کو اس طرح استعمال کیا جا سکتا ہے کہ کاغذ پر ایک گلاب کھل جائے یعنی اک ایسی شے معرض وجود میں آجائے جو گلاب کی شبیہہ کہی جا سکے۔ جو کم و بیش گلاب جیسی ہو۔ ادیب کا وسیلہ یعنی لغت کاغذ پر کوئی گلاب کھلا ہی نہیں سکتا۔ وہ صرف گلاب کا "بیان" ہی کر سکتا ہے۔ گلاب سے حواس و حسیات و احساس میں جو ردعمل ابھرتا ہے محض اُسی کا "اظہار"۔ گلاب کے متعلق اک "خیال"۔ کیونکہ اُس کا وسیلہ ہی ایسا ہے جو محض اسی مقصد کے لئے وضع کیا گیا ہے۔ وہ "خیال" کے علاوہ کسی شے کو پکڑ ہی نہیں سکتا۔ وہ ہر "شے" کو "خیال" میں مبدل

کر دیتا ہے۔ "اشیا" کو خیال میں مبدل کر کے پکڑتا اور بیان کرتا ہے۔ ہر "لفظ" ایک "خیال" اور "تصور" ہے۔ اور الفاظ کے وسیلے میں ہر بیان "مخیل" ہوتا ہے۔ "میری ٹانگوں میں درد ہے" اک خیال ہے۔ "میرے ہاتھوں میں پانچ انگلیاں ہیں" اک خیال ہے۔ اور میری ٹانگوں میں درد ہے اور ہاتھوں میں، پانچ انگلیاں ہیں "مخیلہ" بیانات ہیں۔ اور اس حیثیت سے "دندان تو جملہ در دہانند" اور "چشمان تو زیر ابرو آنند" وغیرہ پر غیر مخیل ہونے کا عیب نہیں لگایا جا سکتا۔ غرض مختلف فنون میں تخیل کا در خور مختلف مقدار اور مختلف نوعیت کا ہوتا ہے۔ اور افراط و تفریط کا امکان لامحدود ہے۔ آرٹ کی دنیا میں اس وقت جو خلفشار ہے وہ دراصل اسی امکان کا عملی ظہور ہے۔ جو فنون عملاً اور روایتاً افلاطونی نظریئے پر کاربند تھے وہ اپنی روایات سے منحرف ہو گئے ہیں۔ اور ارسطو کے نظریئے پر غیر متوازن طور پر عمل پیرا ہو رہے ہیں۔ مگر ادب کی دنیا میں یہ امکان صدیوں بیشتر ظہور میں آ چکا تھا۔ اور تقریباً تمام زبانوں کے ادب میں آ چکا تھا۔ کیونکہ ادب کا جو وسیلہ ہے وہ خاص طرح سے نرے مخیلہ ہیولے اور تکنیکی ہیئتوں کی تخلیق میں مستعمل ہونے کی اہلیت سے معمور ہے۔ کیونکہ وہ تو خود ہی دراصل ایک مخیلہ شئے ہے۔ لغت کا ہر لفظ کسی شئے کا مخیلہ بدل ہے۔ ایک اصل کا مصورہ بھیس ہے۔ ایک شئے کا مقررہ قائم مقام ہے۔ ایک رمزی علامت ہے ایک ایما اور اشارا ہے۔ ایک خاص طرح کی کیفیت کا نام "درد" ہے یعنی لفظ درد گویا اُس کیفیت کا بدل اور قائم مقام ہے۔ اُس کی طرف ایک اشارا ہے کہ اُسکے

کان پڑتے ذہن اُس کی طرف دوڑ گیا اور اُس کا نقش متخیلہ میں ابھر آیا۔ الفاظ کی اس اشاراتی اور رمزی خصوصیت کی وجہ سے ان میں ایک اہلیت اس بات کی مضمر ہے کہ وہ خیال کے صرف "اظہار" کے لئے نہیں بلکہ "اشتعال" کے لئے، صرف "بیان" کے لئے نہیں بلکہ "تحریک" کیلئے، استعمال میں لائے جائیں۔ اور ایک ایسا خیال ابھاریں جو محض چند الفاظ کے آپس میں ایک خاص طرح سے مربوط کر دینے سے پیدا ہو گیا ہو۔ جو محسوسات کے اظہار و بیان سے وابستہ نہو۔ جو محض ایک تخیلہ اور مصورہ عالم کا جزو اور بدل ہو۔ یعنی جو ایبسٹریکٹ آرٹ کے عملوں کی طرح بجز اپنے کسی اور شئے سے متعلق ہو۔ ایک نرا تکنیکی ہیولا اور پتلا ہو اور کچھ نہیں۔ ایک بے روح پتلا جس کی جسد میں نفسیاتی عنصر تقریباً مفقود ہو۔ جس کے نفسیاتی محتویات ایبسٹریکٹ آرٹ کے موضوعات کی طرح نام نہادی اور دور افتادہ ہوں۔ چنانچہ ادبی فنکاروں کے ایک گروہ نے الفاظ کی اسی خصوصیت اور اہلیت کو اپنے فن کا دارو مدار بنایا۔ اور الفاظ کو طرح طرح سے مربوط کر کے ایک لطف پیدا کرنے لگے۔ اور اسی لفظی جوڑ توڑ سے لطف پیدا کرنے کو حاصل ادب قرار دیا۔

اردو انشا پردازی بالخصوص شاعری میں یہ عنصر عربی انشا پردازی اور شاعری سے آیا۔ کیونکہ عربی انشا پردازی اس رنگ میں شرابور رہی۔ عربی ادب میں لسانیاتی عنصر ہمیشہ حریف غالب رہا۔ عرب فصاحت اور بلاغت کے ہمیشہ جان دادہ رہے۔ اور جیسا قوم اور ملک میں

متنبی اور مقامات حریری ادبی فنکاری کے نمونے اور مثالیں سمجھی جاتی ہوں وہاں لسانیاتی قدروں کا غالب نہ آجانا ایک ناممکن بات تھی۔ آپ "بدلتے تنقیدی رجحانات" کی سرخی کے تحت ملاحظہ فرما چکے ہیں کہ اردو شاعر اور شاعری کے لئے نمونے اور مثالیں دراصل جاہلیہ کی شاعری، متنبی مقامات حریری اور اُن کے مقلدوں کی امت تھی۔ یعنے خاقانی عرفی، ظہوری، ابو الفضل، نعمت خان وغیرہ وغیرہ۔ نظم ونثر کی تمت نہیں، بحث صرف مذاق، رجحان، معیار، نمونے اور مثال کی ہے۔ اور یہ خواہ عربی خواہ ایرانی دونوں وہی مقبول اور مروج تھے جو لسانیاتی قدروں سے وابستہ تھے۔ یہ درست ہے کہ عرب میں دو متضاد تنقیدی مثلیں عیار کے طور پر مروج تھیں۔ ایک یہ کہ شعر کو دیکھکر کہیں کہ کیا سچ کہا ہے۔ اور دوسری یہ کہ شعر ایک جھوٹ ہے۔ پہلی مثل عمل کے احساسی، جذباتی اور نفسیاتی محتویات کو ملحوظ خاطر رکھتی ہے۔ اور اس میں صحت، صداقت اور خلوص کا تقاضا کرتی ہے۔ اور دوسری اُس کے نرے تخیل ہونے کا۔ اُس کے صحت اور صداقت پر تصرف کا۔ یعنی محض لفظی صنعت کا یعنی اُس لطف کا جو لغت، محاورہ، روزمرہ، اور معانی وبیان کے صنائع وبدائع کے ذریعے پیدا کیا جا سکتا ہے۔ عرب کا اصلی مذاق یہی تھا۔ اور گو لسانیاتی مذاق گاہ گاہ کچھ دب جاتا تھا اور جمالیاتی معیار کچھ عود کر آتا تھا مگر عرب شرفا، نقاد اور عوام سبھوں میں جنس محبوب اور متاع مطلوب لسانیاتی ہی حسن اور فصاحت وبلاغت وبدائع وغیرہ رہے۔ شاعر کے متعلق تصور اور

خود شعرا کا عمل من حیث "کذاب" ہی کے تھا۔ اور جب ولی کے ہاتھوں شاعری دکنی "بولی" میں ہونے کے بجائے "ریختہ" میں ہونے لگی تو یہ عرفی النسل مذاق ایرانی اور ایرانی نژاد ہندی وطن شعرا کے ذریعے شرفا اور رؤسا اور اہل علم میں گھر گھر مروج تھا۔ یہاں تک کہ زمانہ امام بخش ناسخ کا آیا۔

ناسخ بالطبع ایک لسانیاتی مذاق رکھتے تھے۔ روزمرہ اور محاورے اور قواعد کے بڑے پابند اور سختی سے برتنے والے تھے۔ وہ اگر باب قضا سے اپنے مخصوص رنگ کا متخیلہ نہ پاتے اور وقت پسند اور بدعت نواز نہ ہوتے تو اغلب ہے کہ ذوق اور داغ کے رنگ کے پیشوا اور پیش رو ہوتے۔ مگر لسانیاتی مذاق کے ساتھ ساتھ وہ مزاج وقت پسند اور بدعت نواز، دل ہمت اور استقلال سے لبریز، اور طبیعت حاضر، نکتہ آفریں اور مضمون یاب رکھتے تھے۔ اور ازل سے ایک متخیلہ لائے تھے جو اس مزاج، حوصلے اور ہمت کا ساتھ دے سکتے اور جو نئے مجرد تکنیکی رنگ کے چمکا دینے کے لئے خاص طرح سے موزوں تھا۔ ان میں تناسخ سے وہ متخیلہ منتقل ہو گیا تھا جو عرفی، ظہوری اور صائب کے اجساد میں رہ چکا تھا۔ جو غنی، بیدل اور ناصر علی کے قالب میں جنم لے چکا تھا۔ ظاہر ہے کہ عرفی، ظہوری، صائب، غنی، بیدل، اور ناصر علی کا رنگ تمام تر ایک جیسا نہیں۔ سر تا سر ہم آہنگ نہیں۔ مگر تناسخ میں جسم تو بدلا ہوتا ہی ہے۔ صرف روح وہی ہوتی ہے۔ ان سبھوں میں تفریق و تخالف کے باوجود ایک قدر مشترک بھی ہے۔ اور یہی قدر مشترک ناسخ کے جسد میں متمکن تھی یعنی صحت، صداقت،

خلوص سے تقریباً بیگانگی اور بیزاری۔ ٹکنیک پرستی۔ اور مخیلہ عنصر کا اور عناصر کو ڈھکیل بھگانا۔ اور سارے عمل کو ٹھیک تخیل قالب میں ڈھال لینا اور عمل کو ایک نرا ٹکنیکی تپلا بنا دینا۔

ناسخ کوئی معمولی آدمی نہ تھے کہ کسی چیز کو لیتے اور اس میں اپنا نظم و نسخ نہ کرتے۔ انھوں نے ایک انداز کو اٹھایا اور اپنے نظم و نسخ سے اس کو بالکل اپنے قالب میں ڈھال لیا۔ اور پھر ٹکسال میں بیٹھکر اپنے اس ڈھالے ہوئے قالب میں اردو شاعری کو ڈھالنے اور ڈھلوانے لگے۔ اردو شاعری پر ان کی مہر لگی ہوئی ہے۔ اور گو اب مہر دھیمی پڑ گئی ہے مگر ہنوز صاف ابھری ہوئی ہے۔ اور گو وہ خود خاص الخاص ہیں، ہیں مگر ان کی طرز و روش عامیوں کے ہاتھوں میں پڑکر "رسوا سر بازارے" کے حکم میں آگئی ہے۔ اور عامیوں کے ہاتھ لگ جانے اور ہاتھ لگ کر رسوا بننے کی ساری اہلیتیں خود اس طرز کی نہاد میں مضمر تھیں۔ وہ بہت ادنی، معمولی اور نیچے پیمانے پر بھی برتی جا سکتی ہے۔ اور اس منزل پر اتر کر ہر عامی سے برتی جا سکتی ہے۔ اک معمولی پیمانے پر برتنا سکھا دی جا سکتی ہے۔ کیونکہ وہ محض ٹکنیک ہے۔ اور ہر ٹکنیک کا عملی جز کسبی ہوتا ہے۔ ناسخ نے یہ کسبی جز ڈال ڈھول کر سکھانا شروع کیا۔ سیکڑوں کو سکھا دیا اور سیکڑوں شعر ڈھال دیئے۔

استاد ناسخ "استاد" تھے یعنی ٹکنیک کے تمام اصول، رموز اور اسرار کے ماہر تھے۔ یوں تو میر اور غالب بھی استاد تھے۔

اور وہ لوگ بھی تکنیک کے تمام اصول، رموز اور اسرار کے ماہر تھے۔ مگر وہ لوگ استاد ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی تھے۔ اور ناسخ بجز "استاد" ہونے کے اور کچھ نہیں۔ وہ صرف "ٹکنیشین" یعنی ماہر فن تھے۔ ہر فنکارانہ عمل دو جنس کے اجزائے ترکیبی کا اک پیچیدہ مرکب ہوتا ہے۔ ایک داخلی اور ایک خارجی۔ ایک نفسیاتی یعنی جذبات واحساس وکوائف ومتخیلہ سے متعلق۔ اور دوسرا میکانیکی یعنی عملی مہارت اور دستگاہ سے۔ اک حواس وحسیات واحساس سے وابستہ اور دوسرا کسی مادی وسیلے سے۔ اول الذکر وہ مواد فراہم کرتے ہیں اور بہم پہونچاتے ہیں جو آخر الذکر کے واسطے سے دل ودماغ کی داخلی، ناپیدائی دنیا سے نکل کر محسوسات کی خارجی، ظہوری دنیا میں بر سر منظر آجاتے ہیں۔ مثلاً شاعر کا ایک مافی الضمیر ہوتا ہے۔ اور وہ اس مافی الضمیر کے اظہار اور بیان کے لئے لغت کے الفاظ بطور وسیلہ اور ذریعہ کے استعمال کرتا ہے۔ مافی الضمیر، موضوع، مدعا یعنی اُس نفسیاتی مواد کو جو معرض بیان میں لایا گیا ہو اصطلاحاً عمل کی "مادی قدریں" کہتے ہیں۔ اور جو قدریں وسیلے کے ساتھ وابستہ ہیں وہ "ہیأتی قدریں" کہلاتی ہیں۔ کیونکہ مافی الضمیر مثلاً کسی بات پر استعجاب، حیرت یا خوشی وہ مواد اور "مادہ" ہوتا ہے جو معرض بیان میں لایا جاتا ہے۔ اور کسی وسیلے کے واسطے سے معرض بیان میں آجانے کے بعد اس "بیان" کی ایک شکل وصورت اور ہیأت ضرور ہو گی۔ کیونکہ وسیلہ ایک محسوس جنس کی شے ہے۔ اور صورت

سے معرا نہیں ہو سکتا۔ کوئی مادی شے ایسی نہیں ہو سکتی کہ اُس کی کوئی شکل و شباہت ہی نہ ہو۔ ہر مادی شے کوئی نہ کوئی صورت پکڑے ہو گی۔ اور کچھ قدریں اس شکل و صورت سے بھی وابستہ ہوں گی۔ یہی قدریں "ہیأتی" کہلاتی ہیں۔ مثلاً عبارت کا ذو المعنین ہو جانا۔ با محاورہ ہو جانا یا تجنیس کی صورت اختیار کر لینا وغیرہ وغیرہ۔ "استاد" سے میری مراد یہ ہے کہ فنکار اس مزاج اور طبیعت کا ہو اور اس افتاد مزاج اور طبیعت کی وجہ سے اُس کے فنی عمل اس طرح کے ہوتے ہوں کہ اُن میں بجز صوری خوبیوں کے یعنی "ہیأتی قدروں" کے اور کچھ نہ ہو۔ اور اُس کے عملوں کی "مادی قدریں" تقریباً ناقابل اعتنا ہوں۔ استاد ناسخ "استاد" تھے اور آپ اُن کے عملوں میں بجز ہیأتی خوبیوں کے اور کچھ اتفاقاً پائیں گے۔

عمل کی ہیأتی قدریں مشہود تو ہیأت میں ہوتی ہیں مگر آتی ہیں بالکل دو طرح سے اور دو راستوں سے۔ اک "مواد" کے طرزِ تشکیل سے اور ایک وسیلے کے طرزِ استعمال سے۔ "مواد" وسیلے میں مبدل ہو کر مستعمل ہوتا ہے۔ اور وسیلہ "مواد" ہی کو استعمال کرنے میں استعمال ہوتا ہے۔ مواد کا ہر استعمال وسیلے کا استعمال ہے۔ اور وسیلے کا ہر استعمال مواد کا۔ دونوں قطعاً لاینفک ہیں۔ اور آپ "فنون لطیفہ اور جمالیات" میں ان کے آپس کے فعل و انفعال کی ترکیب دیکھ چکے ہیں۔ کہ یہ دونوں باتیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ اور کچھ مدت تک چلتی رہتی ہیں۔ کیونکہ عمل چشم زدن میں تیار نہیں ہو جاتا۔ بلکہ عرصے تک ناپختہ پن کی منزل میں رہتا ہے۔ اور دورانِ تعمیر میں مواد اور وسیلے طرح طرح سے

ایک دوسرے کے طرز استعمال میں دخیل ہوتے رہتے ہیں۔ منطقاً ان دونوں
کو علیحدہ نہیں متصور کیا جا سکتا۔ مگر پھر بھی محض سمجھنے کے لیے ذہناً ہم ایسا کر سکتے
ہیں۔ یعنی محض سمجھنے کے لئے مواد کے طرز استعمال اور وسیلے کے طرز استعمال
میں تمیز کر سکتے ہیں۔ مثلاً کسی گفتگو کے دوران میں کسی مافی الضمیر کے اظہار کے
بیان میں کسی ضرب المثل کا زبان پر آجانا اور بات ہے۔ یہاں ضرب المثل
ایک قالب اور ہیأت ہے جس میں مافی الضمیر ڈھل گیا ہے۔ مقصود بالذات
مفہوم تھا۔ جو بیان کرنا تھا۔ اور کسی ضرب المثل کا محل صرف دکھانے
کے لئے کوئی جملہ بنانا اور بات ہے۔ یہاں ضرب المثل کا استعمال ہی مافی
الضمیر ہے۔ گرچہ دونوں صورتوں میں مافی الضمیر اور وسیلہ موجود ہوں گے
اور دونوں صورتوں میں دونوں لاینفک طور پر ایک دوسرے
میں داخل ہوں گے۔ پہلی قسم کے محل صرف کو صورت طرازی اور ہیأت کاری
کہئے۔ اور تخیلہ کو اس صورت طرازی کا فنکار۔ یعنی جہاں ایک قلبی و ذہنی،
داخلی و حضوری شے کے اظہار کا کوئی طریقہ وضع کرتے ہیں۔ اور دوسری کا صورت
کو لسانیاتی مہارت کہئے یعنی جہاں وسیلے کا استعمال دکھانے کے لئے کوئی
مافی الضمیر وضع کر لیتے ہیں۔ یعنی ایک وہ صورت جو کسی مادی قدر کی ہیأت
کاری اور صورت طرازی سے وابستہ ہو: یعنی خود فعل ہیأت کاری اور صورت
طرازی۔ وہ ذہنی سرگرمی جو مادی قدر کی صورت تجویز کرنے میں برسرکار ہوتی
ہے۔ اور دوسری وہ صورت جو خارجی وسیلے کے استعمال سے وابستہ ہو یعنی
وہ فعل جو وسیلے کے بالعمل استعمال میں درلانے کی حکمت عملیوں سے متعلق

ہے۔ پہلی قسم کا فعل قوت متخیلہ انجام دیتی ہے اور مادی قدروں کی ترتیب و تنظیم پر مشتمل ہے اور نفسیاتی مواد سے وابستہ ہے۔ دوسری قسم کا کام فنی مہارت انجام دیتا ہے اور علم لغت، قواعد، صنائع اور بدائع وغیرہ سے متعلق ہے یعنی لسانیاتی عنصر سے وابستہ ہے۔ مگر فنکار اس نسبت کو الٹ بھی دے سکتا ہے۔ یہ بھی کر دے سکتا ہے کہ مادی قدر کو تقریباً نظر انداز کر دے۔ یا صرف اسی قدر پر قرار رکھے کہ اس کا ایک شائبہ قائم رہے ورنہ اس کی توجہ کا مرکز تمام تر وسیلہ اور اس کا حسن استعمال ہو اور متخیلہ تمام تر اسی کے ساتھ مشغول ہو۔ یعنی تخیل کا زور کسی مادی قدر کی ہیأت کاری میں صرف نہ ہو رہا ہو بلکہ محض وسیلے کی زیب و آرائش پر۔ وسیلے کے استعمال میں حسن، صنعت اور مہارت کی پوری نمود ہو خواہ مافی الضمیر کیسا ہی ہو۔ کیونکہ مادی قدر کی طرف سے فی الجملہ بے نیاز رہنے کے باوجود بھی تو کچھ نہ کچھ مفہوم عود کر ہی آئے گا۔ کیونکہ وسیلہ اور مفہوم لاینفک ہیں۔ لفظ میں مفہوم مضمر ہے۔ اور جو الفاظ محض حسن ترتیب اور صناعت کی نمود کے جذبے کے تحت بھی یکجا کئے جائیں گے وہ مفہوم سے عاری نہیں ہوں گے۔ کیونکہ تخیل نے ان میں ایک ربط اور رشتہ بھی قائم کر دیا ہو گا۔

آپ نے عملوں کے نفسیاتی اور مادی اور ہیأتی اور وسیلائی محتویات کا مابین تعلق دیکھ لیا۔ اور دیکھا کہ نفسیاتی مواد ایک وسیلائی پیکر لے کر ظہور پذیر ہوتا ہے اور وسیلہ اک مادی قدر یعنی کسی مافی الضمیر کے اظہار اور بیان کے لئے صرف میں لایا جاتا ہے جس کی ایک پیکر کی حیثیت سے

بذات خاص کچھ قدریں ہوتی ہیں۔ اب ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کہ خود نفسیاتی مواد یعنی مافی الضمیر کہاں سے ہاتھ آتے ہیں۔ ان کا سرچشمہ اور منبع کہاں ہے؟ اس سوال کا مختصر سا جواب ایک قبل کے مضمون "میرا، در انتخاب موضوعات" میں ہے۔ یعنی تمام روئے کائنات سے۔ اُس کے مشاہدے اور مطالعے سے۔ کائنات کی ہر شے کے روبرو جو حواس وحسیات واحساس کا ردعمل ابھرتا ہے اُن سے۔ اک حساس اور ذکی طبعیت میں کائینات کی ہزاروں اشیا کے روبرو جو ردعمل ابھرتا ہے وہی اُس کے "عمل" کا نفسیاتی مواد اور مادی قدر ہو جاتا ہے جو عرف عام میں موضوع کہلاتا ہے۔ اور قوت متخیلہ اپنی صورت کاری اور ہیات گری میں اسی مواد کو بطور سنگ وخشت کے استعمال کرتی ہے۔ اور متخیلہ کی قوت تخلیق وتعمیر کی ساری سرگرمیاں بس اسی پر مشتمل ہیں کہ کائنات کے مشاہدے اور تجربے سے یعنے دنیا ومافیہا کے انواع واقسام اشیا کے روبرو حواس وحسیات واحساس کے ردعمل کے ذریعے سے جو مواد فراہم ہوا ہے اُس کو نئے نئے طرح سے مربوط کردے۔ اور اس توڑ جوڑ میں تجربات ومشاہدات کے حقیقی دنیا سے ایک ربط اور رشتہ قائم رکھے۔ چنانچہ آپ "میرا در انتخاب موضوعات" اور دوسرے مقامات پر متعدد بار دیکھ چکے ہیں کہ قوت متخیلہ کا کام یہی ہے۔ وہ بڑے فنکاروں کی اسی طرح خدمت ہی کرتی ہے۔ اور سچے فنکار اُس سے اسی طرح کی خدمت ہی لیتے ہیں۔

مگر قوتِ متخیلہ بالخصوص ایک زبردست قوتِ متخیلہ اک دو دھاری تلوار
ہے۔ ایک خوفناک اوزار ہے۔ اور ایک روشنیٔ طبع ہے جو گاہے بلا بھی
ہو جا سکتی ہے۔ قوت ہاتھ آجانے کے بعد اُس کے استعمال کا ذوق ہمیں
مقتضائے فطرت ہے۔ اور قوت کے حسب ضرورت استعمال کرنے میں اور
اُس کے مظاہرے میں مزے لینے لگتے ہیں ایک لطیف اور نازک سرحد ہے
جو بہت آسانی سے لانگ دی جا سکتی ہے۔ اس سرحد کے ٹپ جانے کے
بعد متخیلہ خدمت گذار اور فرمانبردار نہیں رہتا۔ وہ مطلق العنان ہو جاتا ہے
بلکہ کہانی قصوں کے دیو، جن، موکل اور ہمزاد وغیرہ کی طرح عامل صاحب
کو اپنے سے مصرف لئے جانے پر مجبور کرتا ہے۔ ناسخ بھی اپنے متخیلہ کے جن کے
پھیرے میں پڑ گئے تھے۔ چاہیئے پاس ادب رکھتے ہوئے یوں کہیے کہ اُس سے
کام لئے چلے جانے میں مزے لیتے تھے۔ بڑے فنکار اکثر ایسا کرنے لگتے ہیں۔
مگر سچے فنکار اس بے راہ روی پر قابو پانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور
بڑی فنکاری اور سچی فنکاری میں یہ بھی اک بہت اہم مابہ الامتیاز قدر ہے۔
مگر بڑے اور سچے میں تضاد نہیں۔ ایک بڑا فنکار سچا فنکار بھی ہو سکتا ہے
اور ایک سچا فنکار بڑا فنکار بھی ہو سکتا ہے۔ عملاً سچا سے سچا فنکار بھی گاہ گاہ
بھٹک ہی جاتا ہے۔ سوال دراصل مقدار اور تناسب کا ہو جاتا ہے۔ سچے
فنکار ایسا گاہ گاہ کر بیٹھتے ہیں۔ اور "بڑے استاد" بالعموم ایسا ہی کرتے
ہیں۔ اُن کا مزاج ہی اس طرح کا ہوتا ہے۔ اُن کا طبعی میلان ہی یہی ہوتا
ہے۔ اور ناسخ میں کہہ چکا ہوں کہ نرے "استاد" قسم کے فنکار تھے۔ یعنی

ہی کرتے تھے۔ حوادث زمانہ نے اُن کو تھوڑا ستائے رکھا اور اُن کو ترک وطن کی زحمت گوارا کرنی پڑی۔ مگر اگر وہ ٹکسال محلے میں صرف رہتے ہی نہیں بلکہ شاہی ٹکسال کے اُس تنگ اور زمین دوز تہ خانے میں جنم بھی لیتے جہاں سونے اور چاندی کی اینٹیں مدفون رہتی تھیں اور قضا و قدر نے اُن کو اندھا، بہرا، گونگا، لنج اور اپاہج بھی پیدا کیا ہوتا اور انھوں نے نہ شام اودھ کی بہاریں دیکھی ہوتیں اور نہ نصیر الدین حیدر کے رنگ رلیوں کے افسانے سنے ہوتے بلکہ ہمہ عمر ٹکسال کے تہ خانے میں گذاردی ہوتی اور وہاں کوئی جن یا فرشتہ اُن کو اپنے طلسم، سحر یا اعجاز سے خاقانی، عنی، بیدل، ناصر علی اور نعمت خان وغیرہ کے تصانیف کے مضامین سے آگاہ کر گیا ہوتا اور اُن کو شاعری کی سوجھتی تو وہ وہیں بیٹھے بیٹھے وہ دیوان تیار کر لیتے جو اُن کی تصنیف ہے۔ اُس میں آنکھ، کان، حواس و حسیات و احساس کی موجودگی کا سراغ پانا تقریباً اُسی قدر مشکل ہے جس قدر پیال کے انبار میں ایک کھوئی ہوئی سوئی کا۔ بس مقری، روایتی، کثیر الاستعمال موضوعات پر لغت کے الفاظ کو تخیل کے زور سے ایک انوکھے ترتیب و تنظیم کے ساتھ بٹھال بٹھال کر ایک فرضی، مصنوعی، رسمی مفہوم پیدا کر لینے کی ورزش اور تمائش ہے۔ موضوعات حقیقی نہ اپنے۔ بلکہ تصنع اور زبان دانی کے زائیدہ اور موضوعہ۔ اور رسم و رواج کے مولفہ اور منتخبہ۔ اور وسیلے کی جوڑائی یعنی الفاظ کی نشست ویسی جیسی کیمیاوی محلولوں میں دانہ سازی کے وقت ہوتی ہے کہ ایک اساسی ذرے کے گرد اور ذرے جمنے لگتے ہیں اور جمتے جمتے ایک بڑی سی قلم پیدا ہو جاتی

ہے یعنی ایک دو لفظ اساسی ہوتا ہے اور اور تمام الفاظ اس کے گرد قرینے سے جما شروع ہوتے ہیں یہاں تک کہ مصرع یا شعر موضوع ہو جاتا ہے۔ یا گاہے ایک اساسی لفظ بالعموم قافیے یا ردیف کا پکڑ لیتے ہیں۔ اس کو استعارے کے قالب میں ڈھالتے ہیں۔ پھر استعاراتی تخلیق کا محض استعارہ ہونا نظرانداز کر دیتے ہیں۔ اور اس کو حقیقی کا مرادف قرار دیتے ہیں۔ اور حقیقی قرار دیکر اسکو حقیقی کے تمام عوارض و خصوصیات کا حامل تصور کرتے ہیں۔ اور ان عوارض و خصوصیات کو اجزائے ترکیبی قرار دیکر ایک پیچ در پیچ مضمون کا نقش تخیل کرتے ہیں۔ اور اس نقش کو استادانہ مہارت کے ساتھ اتار ڈالتے ہیں۔ یہ نقش کسی محسوسہ شئے کے تخیلی کیف کا نہیں ہوتا۔ صرف مہارت کی نمائش ہوتا ہے۔ یا پھر "استادی" کا نقش۔ مثال کے طور پر ایک شعر لیجئے۔ یہ شعر محض مثالی ہے۔ اور اس کے وضع ہونے کی ترکیب اور وضع ہونے کے بعد کی قدریں ناسخ کی طرز فکر اور حاصل فکر کی ہو بہو آئینہ ہیں۔

ابھی ہر چند وہ بت نوجواں ہے سفید اُس کا مگر موئے میاں ہے!

بظاہر ایک تضاد کا مطالعہ ہے۔ اور ایک متضاد خلاف فطرت نظارہ دیکھکر استعجاب کا احساس ابھر آیا ہے۔ مگر تضاد کا نظارہ حواس و حسیات و احساس کی قوت گرفت اور ادراک سے کالے کوسوں پرے ہے یہ محض تخیل اور مہارت کا زائیدہ اور موضوعہ ہے۔ اور اس کی تخلیق کا آب و گل رسم و رواج کے خزانچی سے عاریتاً لیا گیا ہے۔ مگر چنا گیا ہے بڑی گھات سے یعنی چند در چند امکان کو ملحوظ رکھکر۔ چند در چند طرح سے فائدہ اٹھا لینے کا داؤ لگا کر۔

پہلے ایک لفظ یعنی قافیہ کے لفظ "میاں" کو پکڑا۔ اور اس "میاں" کو استعارے میں ڈھال کر "موئے میاں" بنا لیا۔ اب اک ڈھلی ہوئی استعاراتی ہستی "موئے میاں" ہاتھ آگئی۔ اس کو چند طرح سے ہاتھ لگا سکتے ہیں۔ کیونکہ یہ تکنیک میں ڈھلی ہوئی ہستی بیک نفس دو شئے ہے۔ یہ "میاں" یعنی کمر بھی ہے۔ اور "مو" یعنی بال بھی ہے۔ اب اس کے دونوں مفہوموں میں مستعمل ہونے کے امکان سے استفادہ شروع کیا۔ اک دفعہ اس دو رخی شئے کو کمر فرض کیا اور ایک "بت" کے جزو بدن کی حیثیت سے "سفید" ٹھہرایا کیونکہ بت کے بدن کی رنگت سفید ہی ہو سکتی ہے۔ پھر "مو" فرض کیا اور "نوجوان" کا بال ہونے کی حیثیت سے "سفید" ہونے پر استعجاب میں پڑے۔ یعنی استعارے میں ڈھل کر کمر اپنی مفروضہ نزاکت کی وجہ سے "بال" ہو گئی۔ مگر بال ہو کر بھی کمر قائم ہے۔ اور بت کی کمر ہونے کی وجہ سے سفید ہے۔ مگر بت تو "ابھی نوجوان" ہے۔ اور کمر تو بال ہے۔ اور اک نوجوان کے بال کو سفید نہ ہونا تھا! اس وجہ سے اس بال کی سفیدی کچھ عجیب سی بات ہے۔ پھر "موئے میاں" میں سپید و سیاہ بہم ہیں اور یہ سپید و سیاہ کی یکجائی کا نظارہ اک بو العجب متضاد تماشہ ہے جو محرک استعجاب ہے اور یہی استعجاب شعر کی مادی قدر اور موضوع ہے۔ محرک یعنی موئے میاں کی ظاہری سفیدی، ایک استعارہ یعنی نری تکنیکی ہستی کھڑا کرنے کے بعد اُس کو عین حقیقی تصور کر کے اور اُس میں اک "نوجوان بت" کے حقیقی بال کے رنگ کے عوارض جو ہونے تھے وہ فرض کر کے، اور اُس رنگ کو

خلافِ نظمِ فطرت سفید قرار دے کر وضع کیا گیا ہے۔ اور اس موضوعہ تکنیکی
ہستی میں متضاد کیفیت کا نظارہ دیکھ کر ایک ردِ عمل کا ابھرنا مصوّر ہے۔ یعنی
شعر کا موضوع قرار دیا گیا ہے۔ گویا کمر کا رنگ کبھی بال کے رنگ کی طرح
سن کے تابع ہے۔ اور نوجوانوں کا سیاہ اور مسن کا سفید ہوتا ہے مگر
کسی مخصوص فرد میں یہ فطری نظام اُلٹ گیا ہے۔ اور اُس کے نوجوان ہونے
کے باوجود سفید ہو گیا ہے۔ اور اس متضاد کیفیت پر استعجاب ابھرتا ہے۔
اور ناسخ یہ عجب و غریب نظارہ پیش کر کے احساسِ تحیر ابھارنا چاہتے ہیں۔
اور اپنے استعجاب میں شریک ہونے کی دعوت دیتے ہیں۔ مگر سننے اور
پڑھنے کے بعد کوئی استعجاب و تحیر کا ردِ عمل مطلقاً ابھرتا ہی نہیں۔ اور
ابھرے کیسے؟ ناسخ کو "موئے میاں" کی سفیدی پر کبھی تعجب اور حیرت
ہوئی ہی نہیں ہو گی۔ کوئی واقعی حیرت و استعجاب ناسخ کی نفسیاتی قدر
تھی کہاں؟ وہ واقعی کسی استعجاب و تحیر کے عالم میں تھے کہاں؟ اُن کا
دل و دماغ ان کوائف سے متاثر کہاں تھا؟ وہ تو کسی حقیقی محسوسہ کیف
سے قطعی خالی تھا۔ وہ تو کسی حقیقی کیف کے اظہار اور بیان میں منہمک
ہی نہ تھا۔ وہ تو کسی اور ہی گھات اور تاک میں لگا تھا۔ وہ تو ایک مضمون
کے پھنسا لینے کی فکر میں تھا۔ وہ تو ایک فرضی عنقا کے لئے دام بچھائے تھا۔
اور جو اُس کا مطلوب تھا وہ اس کو مل گیا جس کا وہ طالب تھا ہاتھ آگیا۔
جو وہ چاہتا ہی نہ تھا پاتا کیسے؟ جو اُس کا مافی الضمیر ہی نہ تھا۔ بیان
کہاں سے ہوتا؟ کسی نے "موئے میاں" دیکھا کہاں ہے اور نوجوانوں میں

بالعموم سیاہ پایا کہاں ہے جو کسی بت کے خلاف معمول سفید پانے پر متعجب
اور متحیر ہو۔ ناسخ کے اس دماغ سوزی اور عرق ریزی سے موضوعہ
محرک یعنی "موئے میاں" کی سفیدی پر کوئی متعجب اور متحیر ہو ہی نہیں سکتا۔
اور یہ تصور سامع میں کوئی حقیقی تحریک ابھار دینے کی اہلیت سے قطعی عاری
ہے۔ کیونکہ موئے میاں تو محض ایک خوبصورت استعارہ ہے۔ اور کمر کی
نزاکت کا عالم متخیلہ کے سامنے کھڑا کر دیتا ہے۔ اور استعارے کا بس یہی
کام ہے کہ کسی شے کا تصور متخیلہ کے سامنے لا کر کھڑا کر دے۔ یہ فرض ادا
کر کے استعارہ اپنی تخلیق کا حق ادا کر چکتا ہے اور سچے فنکار استعاروں کو
اپنے حق ادا کر چکنے کے بعد پھر اور کام پر نہیں لگاتے۔ مگر جو فنکار متخیلہ کے جن کے
پھیرے میں پڑے ہوتے ہیں وہ اتنے پر بس نہیں کرتے۔ وہ اس کی جان چھوڑنے
پر راضی نہیں۔ وہ اس سے ابھی اور خدمت لیں گے۔ وہ ایک استعارے
کو عین حقیقی قرار دیتے ہیں اور حقیقی قرار دیکر اب اس سے حقیقی کی حیثیت سے
کام لینے لگتے ہیں۔ یہ استعمال در استعمال بے لطف ہوتا ہے۔ ناسخ موئے
میاں کے استعارے سے استعارے کا کام لینے پر بس نہیں کرتے۔ وہ
اس میں اصلی بال کے اوصاف بھرتے ہیں۔ جوانی میں سیاہ ہونا مصوّر
کرتے ہیں۔ اور سفید ہونے کو ایک متضاد سی بات قرار دیتے ہیں۔ مگر
موئے میاں میں رنگ بھرنا ایک بے لطف تخئیل ہے۔ کیونکہ اس کی رنگت
کوئی سماں متخیلہ کے سامنے نہیں کھڑا کر دیتی ہے۔ کوئی منظر آنکھوں میں نہیں گھما
دیتی۔ کسی کیفیت کو متخیلہ میں مصوّر نہیں کر دیتی۔ کسی مشاہدے اور تجربے کو

زندہ نہیں کر دیتی ہے۔ ردعمل ابھرنے کیلئے متخیلہ کے سامنے کوئی مشاہدہ
اور تجربہ جیتا جاگتا آکھڑا ہونا چاہیئے۔ مستعملہ الفاظ میں اتنی ایمائیت ہونی
چاہیئے کہ متخیلہ کو کسی تجربے اور مشاہدے کی یاد دلادے۔ اس کے سامنے
ایک ایسا راستہ کھول دے جو اشاروں اشاروں میں کسی عالم کو مصور
کردے جس کے متخیلہ کے سامنے آتے وہی کوائف ابھرنے لگیں جو خود اس
شے کی موجودگی کی صورت میں ابھرتے۔ ناسخ کے استعارے بالعموم ایسا
نہیں کرتے۔ کیونکہ وہ استعاروں سے استعاروں کا کام ہی نہیں لیتے۔
وہ استعارے کسی شے کو مصور بنا دینے کے لئے استعمال نہیں کرتے بلکہ
اس کو ایک حقیقی شے کی طرح استعمال کرنے کے لئے اور اس کے حقیقی
عوارض سے استفادے کے خیال سے لاتے ہیں۔ ناسخ کے اشعار سے
متخیلہ کے نفسیاتی عناصر تحریک میں نہیں آتے۔ وہ جذبات وکوائف
کے سمندر میں ایک کنکری نہیں پھینک دیتے۔ متخیلہ کسی سیل کوائف میں نہیں
پڑجاتا۔ ناسخ کے شعر سے متخیلہ کا صرف وہ حظ ولذت یاب ہوتا ہے جو
ایک مشکل کام کو انجام پاتے دیکھکر متبسم ہو جاتا ہے۔ ہر مشکل کام کے
انجام پانے کا منظر ایک فراغ کا احساس ابھار دیتا ہے۔ اک
تناؤ اور کشمکش کو تحلیل کر دیتا ہے۔ کوئی شیر خوار بچہ کوئی وزنی چیز
اٹھاتے اٹھاتے بالآخر کامیاب ہو جائے تو آپ خوش ہوں گے۔ کوئی
باورچی ایک نئی چیز پکاتے پکاتے بالآخر اتار دے تو آپ خوش ہوں گے۔
کیونکہ بچے اور باورچی کے بہیم مساعی کا نظارہ ایک تناؤ اور کشمکش پیدا

کردیتا ہے۔ اعصاب انتظار میں تن جاتے ہیں اور توجہ منتظر ہو جاتی ہے۔ اور اُن کی کامیابی کا نظارہ تناؤ کو تحلیل اور توجہ کو مطمئن کردیتا ہے۔ اور لذت فراغ حاصل ہوتی ہے۔ ناسخ کے اشعار میں لطف و انبساط کا عنصر اسی جنس کا ہوتا ہے۔ اور اسی طرح ابھارا جاتا ہے۔ یعنی وہ اس طرح کے چند الفاظ یکجا کردینے کی کوشش کرتے ہیں جو ایک مشکل کام سے عہدہ برآ ہونے کا حق اتار دیں۔ اور چونکہ وہ اس مشکل کام کو انجام دیتے ہیں اس لئے آپ اور ہم محظوظ ہوتے ہیں۔ اور اسی وجہ سے یہ کارنامہ ایک جالیاتی کارنامہ ہے۔ اور اس کے لطف سے انکار ممکن ہی نہیں۔

ناسخ یہی لطف ایک اور طرح پیدا کرتے ہیں۔ اُس میں کمیاوی انہ سازی اور قلماؤ کا لطف اور تیز تر ہوتا ہے۔ آپ اوپر دیکھ چکے ہیں کہ دانہ سازی ایک کیمیاوی عمل ہے جس میں ایک اساسی ذرے کے اردگرد اور ذرات جمع ہونے لگتے ہیں۔ یہاں تک کہ ایک بڑی سی قلم تیار ہو جاتی ہے۔ پھٹکری، چینی اور نمک وغیرہ کی بڑی بڑی قلمیں اسی طرح تیار کی جاتی ہیں اِن اشعار میں ناسخ ایک کیمیاگر بن جاتے ہیں۔ اور ایک اساسی لفظ کے اردگرد الفاظ جماتے جماتے پورا مصرعہ اور شعر جما ڈالتے ہیں مثلاً۔

دردِ دل کا علاج اے ناسخ
عرق اُس گل کا ہے گلاب نہیں

قافیہ "گلاب" پہلا دانہ ہے۔ دوسرا "عرق" جما۔ تیسرا "گل" بیٹھا۔ گل کو استعارے میں ڈھالا تو "معشوق" ہو گیا۔ اور گل کے

استعارے میں ڈھلتے عرق "پسینہ" میں مبدل ہوگیا۔ عرق گل کی دوا
ہاتھ لگی تو "علاج" کی سوجھی۔ اور مرض تو "درد دل" کا تھا ہی۔ غرض گل،
گلاب، عرق، علاج، درد دل اکٹھا ہو گئے۔ اور ایک خاصہ شعر جم گیا۔
اس طرح کے اشعار جاننے میں حواس وحسیات و احساس کی کوئی ضرورت
نہیں۔ صرف لسانیاتی علم اور مہارت کی ضرورت ہے۔ چنانچہ میں عرض کر چکا
کہ ناسخ اس جنس کے اشعار تہ خانے میں لیٹے لیٹے بھی جما سکتے تھے۔ یہ کسی
مادی قدر کے حامل نہیں۔ ان سے لذت یاب ہونے کے لئے ہم حواس و
حسیات و احساس و تجربات و مشاہدات اور تخیل کے ان عناصر سے جو
ان سے وابستہ ہیں مرہون نہیں۔ کوئی چینی ان سے لطف نہیں اٹھا سکتا۔
کوئی فرنگی محظوظ نہیں ہو سکتا۔ نہ اس وجہ سے کہ وہ زبان نہیں جانتا۔
ان کے ترجمے بھی ان کو لذت نہیں بخش سکتے۔ حالانکہ ہم اچھے چینی اشعار کے ترجمے
پڑھ کر ان سے لطف لیتے ہیں۔ اور شیکسپیئر کے اردو ترجموں سے محظوظ ہوتے
ہیں۔ ناسخ کے شعر سے چینی اور فرنگی کے لطف نہ لے سکنے کی وجہ یہ ہے کہ
ناسخ کا شعر حواس وحسیات و احساس سے متعلق ہی نہیں کسی مادی اور
نفسیاتی قدر سے معمور ہی نہیں۔ ہم لطف حواس حسیات و احساس اور ان کے
ذریعے سے متخیلہ کے ساتھ منسلک قدروں سے لیتے ہیں۔ مگر ناسخ کے شعر
سے لذت یاب ہونے کیلئے یہ ذرائع کافی نہیں پڑتے۔ کیونکہ ان میں متخیلہ
کا یہ جزو دخیل ہی نہیں۔ ان میں متخیلہ کا صرف وہ جزو دخیل ہے جو وسیلے سے
وابستہ ہے۔ اور اس کے بھی ایک پیچیدہ طرز استعمال سے جس کی اساس

اردو شاعری کی روایات پر ہے۔

غرض وہ قوت متخیلہ جس کا سچا فرض حواس و حسیات و احساس کے ذریعے فراہم شدہ مواد کو استعمال میں لانا ہے اور اُس کا توڑ جوڑ کرنا ہے بعض فنکار صرف وسیلے پر صرف کرنے لگتے ہیں۔ اور محض الفاظ کے توڑ جوڑ سے ایک مصنوعی مال تیار کر لیتے ہیں۔ اور موضوع کلام بھی اک رسمی، فرضی، دنیا میں ڈھونڈھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی دنیا بہت محدود اور چھوٹی ہی ہو سکتی ہے۔ اور اس میں نظارے اور مظاہر محض معدودے چند ہی ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ ناسخ کی دنیا بہت چھوٹی ہے۔ اور اس دنیا کی سیر میں سب سے نمایاں نقش تکرار اور در تکرار کا ابھرتا ہے۔ مگر جہاں تک ایک چھوٹے سے جگہ میں کاوے کھائے جا سکتے ہیں اور تکرار میں تنوع پیدا کیا جا سکتا ہے وہ ناسخ کی زبردست قوت متخیلہ اور فنکاری نے کر دکھایا ہے۔ کیونکہ ناسخ ایک غیر معمولی صلاحیت کے "ٹکنیشین" تھے اور انھوں نے تکنیک کے کھیل کو معراج کمال تک پہونچا دیا ہے۔ غیر معمولی ٹکنیکی صلاحیت کے مالک ہونے کے علاوہ ناسخ ایک زبردست شخصیت کے بھی مالک تھے۔ اور انھوں نے تکنیک کے کھیل کو معراج کمال تک پہونچا دیا ہے۔ غیر معمولی ٹکنیکی صلاحیت کے مالک ہونے کے علاوہ ناسخ ایک زبردست شخصیت کے بھی مالک تھے۔ اور انھوں نے اپنے رنگ کو اپنے زمانے کا مقبول ترین رنگ بنا چھوڑا۔ ان کا رنگ لکھنؤ کی سرزمین تک محدود نہیں رہا بلکہ بگڑتے بگڑتے تمام اُردو کی دنیا پر

چھا گیا۔ چنانچہ جیسا کہ غالب کا خود بیان ہے وہ اور مومن خاں دونوں کچھ زمانے تک اسی طرز میں مشق سخن کرتے رہے۔ غالب اور مومن دونوں انفرادی شخصیت کے مالک تھے۔ اور دونوں اپنے اپنے مخصوص طریقوں پر خود اپنا رنگ دکھانے لگے۔ مگر ناسخ کے رنگ میں قبول عام کا اک عنصر مضمر تھا اور وہ ایک زمانے تک اُس کو اچھالے رہا۔ بات یہ ہے کہ انتخاب موضوعات کی زحمت سے رہا ہو جانا اور اس زحمت کو رسم و رواج کے کندھے پر ڈال دینا ایک بڑے وسیع حلقے پر مشق سخن کے دروازے کھول دیتا ہے۔ اور روایتی، رسمی، نیم مرتبہ مضامین کا ایک خزانہ ہر کس و ناکس کو سونپ دیتا ہے۔ اور ناسخ نے یہی فرض انجام دیا۔ انھوں نے ہر "بوالہوس" کے لئے شعر پرستی کا شعار ممکن بنا دیا۔ مگر گو اس رنگ میں ہولیاں کھیل لینا بوالہوسوں کے لئے بہت آسان ہو مگر گل کاری یعنی کامیاب فنکاری مشکل ہے۔ یہ زمین سنگ لاخ ہے اور ہر عامی اس میں گل بوٹے نہیں اوگا لے سکتا۔ چنانچہ خود ناسخ کے شاگردوں میں استاد اور صاحب دیوان تو کتنے ہوئے مگر بڑا فنکار کوئی نہ ہو سکا۔ کیونکہ زبردست قوت متخیلہ نہ رکھنے کی صورت میں یہ رنگ فنکارانہ ہنرمندی کے ساتھ نہیں استعمال کیا جا سکتا اور عمل محض پیچ کا ایک دھبہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ اور اس سے ایک مشکل کام کو انجام پاتا دیکھ کر جو فراغ ہوتا ہے وہ بھی نہیں ہوتا۔ اسی قسم کی فنکاری دراصل مرصع سازی ہے۔ الفاظ کی پچہ کاری ہے یعنی دانے دانے چھوٹے چھوٹے نگینوں کی طرح فرداً فرداً الفاظ کو لینا۔ جوڑتے چلے جانا بٹھالتے

چلے جانا۔ لفظ لفظ کا الگ ذہن میں لانا۔ فرداً فرداً مناسبت اور رعایت کے الفاظ تلاش کرنا۔ اور ان کو جوڑ جاڑ کر ایک موزوں عبارت تیار کر لینا۔ ذہن میں کوئی مفہوم نہیں۔ کوئی صاف مافی الضمیر نہیں۔ کسی مخیلہ یا محسوسہ سر کیف کا اظہار مقصود نہیں۔ اب جو مطلب نکل آئے۔ کسی قدر بعید از قیاس کسی قدر مصنوعی۔ کسی قدر حقیقت سے دور، کسی قدر نفسیاً نا ژولیدہ اور مجہول۔ صرف بس ایک اٹکل کا مطلب پیدا ہو جائے۔ بالکل معلق نہ ہو۔ جگر کاوی، دماغ سوزی اور عرق ریزی میں کلام کی جگہ نہیں۔ اور ناسخ نے دکھا دیا کہ ایک بڑا فنکار کیا کچھ کر سکتا ہے۔ الفاظ کیسے تلاش کئے جاتے ہیں۔ مصرعے کیسے لگائے جاتے ہیں۔ اور اشعار کیسے بنائے جاتے ہیں۔ مگر متشاعر اگر ناسخ کا سا پہلوان نہ ہو۔ وہ استقلال، وہ عزم، وہ ہمت، وہ غلو نہ رکھتا ہو اور متخیلہ ناسخ کا سا دور رس، جزو بیں اور انتھک نہ پایا ہو تو فنی معیار کے عمل نہیں تیار کر سکتا یعنی کوئی ایسی شے نہیں تیار کر سکتا جس پر کسی معنی میں بھی ایک جمالیاتی فن کاری کا حکم راست آئے۔ بس وہ اک عبارت ہوتی ہے جس میں قافیہ اور ردیف کے الفاظ شامل ہوتے ہیں۔ اور نحو اور صرف کی رو سے اس کی تحلیل کی جا سکتی ہے۔ اور عروض کے رو سے تقطیع۔ نحواً اور صرفاً عبارت غلط اور بے مفہوم نہیں ہوتی۔ ورنہ اور ہر طرح کی جمالیاتی قدروں سے خواہ مادی خواہ ہیأتی وہ تقریباً معرا ہوتی ہے۔ ناسخ کا پکا رنگ تو بہت عام ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ مگر انھوں نے جو راہ کھول دی تھی وہ اردو شاعری کی شاہراہ ہو گئی۔ مذاق وہی ہو گیا۔ گو وہ معیار نہ رہ سکا۔ ڈھانچہ وہی چالو ہو گیا گو اسکی

تیاری دلیسی نہ رہ سکی ۔

ناسخ پر بعضوں کا اعتراض ابتذال کا ہے ۔ مگر یہ دراصل ناروا داری کا ثبوت ہے ۔ اور خلط مبحث ہے ۔ میر پر بھی بعضوں کا یہ اعتراض ہے ۔ ہم میر کے سلسلے میں اس بارے میں اظہار خیال کر چکے ہیں ۔ جو خیال وہاں پر ظاہر کیا گیا ہے اس کی رو سے ناسخ کے کلام میں ابتذال کا امکان ہی کم ہے ۔ یعنی خود رنگ میں اس کی ضمانت مضمر ہے کہ کلام ابتذال سے پاک ہو ۔ آپ دیکھ چکے ہیں کہ "ابتذال"، "رکاکت" اور "سوقیانہ پن" وغیرہ کے قسم کے الفاظ سے استعمال کرنے والے دراصل ایک اخلاقی قدر مراد لیتے ہیں ۔ وہ بعض موضوعات کو اخلاقاً نا گفتنی سمجھتے ہیں ۔ حالانکہ آپ دیکھ چکے ہیں کہ انتخاب موضوعات فنکار کا لاکلام حق ہے ۔ عمل کی "مادی قدر" یعنی موضوع اور ما فی الضمیر کوئی دوسرا مقرر نہیں کر سکتا ہے ۔ کوئی دوسرا موضوعات مقرر کر کے فنکار کو ہدیہ نہیں کر سکتا ۔ اور نہ حکم کر سکتا ہے کہ بس انھیں موضوعات پر قلم چلائیے ۔ ابتذال، رکاکت اور سوقیانہ پن وغیرہ کے قسم کے الفاظ مادی قدروں کی نسبت کہے ہی نہیں جا سکتے ۔ ہاں ہیأتی قدروں کا فقدان عمل کو متبذل، رکیک اور سوقیانہ بنا دے سکتا ہے یعنی اگر عمل کی ہیأتی قدریں ناقص ہوں تو اُس کو متبذل، رکیک اور سوقیانہ کہیں گے ۔ گو وہ اپنی مادی قدر کے اعتبار سے وحدت الوجودی کا وعظ کیوں نہ کہہ رہا ہو ۔ سو آپ دیکھ چکے کہ ناسخ کی مرصع سازی اور پچہ کاری میں ہیأتی قدریں بالعموم ناقص نہیں ہوتیں ۔ یعنی اُن کا کلام ابتذال وغیرہ کے عیب سے بمراتب پاک ہے ۔ بلکہ اُس میں

فنی نقطۂ نگاہ سے جو ہمواری اور یکسانی ہے وہ اردو شاعری میں عدیم المثال ہے۔ ورق کا ورق بس ایک سانچے میں ڈھلا معلوم ہوتا ہے۔ ورق کا ورق بس ایک رنگ میں رنگا معلوم ہوتا ہے۔ اور یہ اس وجہ سے ہے کہ جس طرز کا انھوں نے اجرا کیا وہ اُن کی فطری افتادِ طبع سے ایک خاص مناسبت رکھتا تھا۔ وہ اُس کو بہت کامیابی سے برت سکے۔ اور تمام کلام میں ایک ہمواری سی آ گئی۔

ناسخ کا نام امام اور تخلص ناسخ تھا۔ اُن کی وفات کے سوا سو برس بعد اُن کی یاد کے ساتھ خود اُن کے چنے ہوئے اسم معرفہ کی رعایت سے "با مسمّی" کے الفاظ یا باپ کے چنے ہوئے نام کی رعایت سے "برعکس نہند نام زنگی کافور" کی ضرب المثل زبان پر لائیں فیصلہ مشکل ہے وہ اردو کے لحاظ سے در حقیقت ایک موجد تھے نہ کہ ناسخ۔ اور تمام عرب و عجم کی شاعری کے لحاظ سے کم از کم ایک مجتہد تو ضرور تھے۔ مگر انھوں نے اردو شاعری میں ایک ناسخ کا [illegible] کام ضرور کیا۔ اور اس کا اثر بھی بہت دور رس ثابت ہوا زمان و مکان دونوں اعتبار سے۔ اُن کے زمانے کے پہلے تک یعنی انشا اور جرأت وغیرہ تک اردو پر ہندی نژاد ہونے کا اثر کافی تھا۔ ٹھیٹھ ہندی الفاظ کثیر تعداد میں مروج تھے۔ تشبیہیں اور استعارے دیسی کافی رائج تھے۔ تلمیحیں بھی گاہ گاہ آ جاتی تھیں۔ اور خال خال جذبات و خیالات بھی۔ ناسخ نے اس روش کو یک قلم منسوخ کر دیا۔ اور اردو شاعری تمام تر ایرانی رنگ میں رنگ گئی۔ ناسخ کے دور کے بعد کی شاعری میں ہندی عناصر

کا وجود تقریباً مفقود ہوگیا۔ یہ اچھا ہوا یا خراب خارج از بحث ہے۔ اور
اس سے ترقی کی راہ کھلی یا نہیں ایک مختلف فیہ بحث ہو جائے گی۔ مگر ناسخ
نے اور اُن سے بھی زیادہ اُن کے دو استاد شاگردوں بحر اور رشک
نے اس میں بہت اصرار کیا۔ اور اصرار بالعمل کامیاب رہا۔

قصیدہ اور سودا

قصیدے کو لالۂ صحرائی کہیے۔ اس جنگلی ذات کو دشت و صحرا ہی کی آب و ہوا موافق تھی۔ اپنے پیدائشی ماحول میں یہ شگفتہ و شاداب رہا۔ اور جب صحرا سے لاکر باغ میں جمایا گیا تو مرجھا کر رہ گیا۔ تہذیب و تمدن کی مسموم فضا اس کو راس نہ آئی۔ جاہلیہ اور حلب و شیراز کے قصائد میں وہی فرق ہے جو اک تازہ، زندہ، سربلند لالے میں اور اتری ہوئی بیجان جھکی ہوئی چند پنکھڑیوں میں جو کبھی لالۂ صحرائی تھیں۔

جہالت کے بعد کے تمدن زادہ قصیدوں کو اتری ہوئی، بیجان اور جھکی ہوئی پنکھڑیوں سے تشبیہہ دینا بیک دم صحیح اور غلط دونوں ہے یعنی نقطۂ نظر اور زاویۂ نگاہ کے اعتبار سے۔ تازگی، جان، اور بالیدگی کی تعریف کے اعتبار سے۔ ان کی بھی اپنی ایک بہار ہے۔ جو بعضوں کو بہت بھا جا سکتی ہے۔ مگر اکثر بہار مصنوعی ہے۔ ان میں آب و رنگ نقاش فطرت کا کھرا نہیں۔ بلکہ نقاش تصنع کا۔ ان میں فطری جواہر پاروں کی ترتیب نہیں۔ ان میں چمک دمک نقلی شیشوں کی سی ہے۔ دلآویزی دونوں میں ہے۔ آخر مصنوعی ہیرے اور موتی میں بھی دلآویز اور دلفریب عناصر ہوتے ہیں۔ ؟ مگر اور رنگ کے۔ اور ڈھنگ

کے۔ دو نوع اور جنس کے۔ تمدن زادوں کی آرائش و زیبائش اک شاہد بازاری کی ہے جس کو "ہوس زر" "غارت گر ناموس" بنکر "بازار" میں لے آئی ہو بقول غالب۔

غارت گر ناموس نہ ہو گر ہوس زر
کیوں شاہد گل باغ سے بازار میں آوے

جاہلیہ کے لالۂ صحرائی پر بھی ماجرا گذرا۔ ہوس زر غارت گر ناموس بن کر اس کو صحرا سے بازار میں لے آئی۔ اس کا حسن غازہ، گلگونہ، وسمہ اور حنا کا ہے۔ گو یہ ہے۔ اس کی مشاطہ شاعری بے تکلف جذباتی تڑپ نہیں بلکہ اس کی متکلف ارادی صناعی ہے۔

شاعر کہتا کیا ہے؟ اس کے موضوعات اور خیالات کا ماخذ اور منبع کیا ہے؟ وہ اپنے مضامین کے گلدستے کے لئے گل چینی کس باغ میں کرتا ہے؟ وہ وہی کہتا ہے جو وہ دیکھتا، سنتا، سمجھتا اور سوچتا ہے۔ اس کے موضوعات اور بیانات کا ماخذ اور منبع زندگی کا وہ سرچشمہ ہے جو اس کے سامنے ابلتا ہوتا ہے۔ اور وہ اپنے مضامین کے گلدستے کے لئے اپنے اردگرد پھیلے ہوئے ماحول کے باغ میں گل چینی کرتا ہے۔ وہ انھیں چیزوں کو بیان کرتا ہے جس سے وہ دوچار رہے: وہ خارجی اور فطری چیزیں، وہ رہن سہن اور رہن سہن کے انداز اور وہ تصورات وخیالات جو اس خارجی، فطری اور ذہنی ماحول میں پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی اُس ماحول اور زندگی کو جس میں اُس کے ایام بسر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس زندگی کے دائرے کا افق صحرا اور صحرائی زندگی

میں بہت محدود ہوگا۔ صحرا میں صناعِ قدرت اور خلاقِ فطرت تنوع کاری نہیں کرتا اور صحرا میں فطری ماحول یکسانی اور یک رنگی میں ڈوبا ہوتا ہے۔ مناظر قدرت اور تماشائے فطرت میں تنوع بہت محدود ہوتا ہے۔ اور صحرائی کی دلچسپیاں وسیع نہیں ہوتیں۔ وہ بس اپنی چھوٹی سی دنیا سے منسلک اور وابستہ ہوتی ہیں۔ گہرا تفکر، عمیق تفلسف، اور زندگی کے مسائل پر فکر پیمائی اس کی دنیا میں دخیل نہیں۔ اس کا مذاق اور مزاج اور اس کے طور طریقے اجڈپنوں کے ہوتے ہیں۔ اور اس کی گفتار میں ایک بے باکی، بے تکلفی، تندی تیزی اور تیکھا پن ہوتا ہے۔

لالہ صحرائی کا گل کار یعنی صحرائی فنکار اسی چھوٹی سی دنیا کا نقاش اور اسی محدود دلچسپیوں اور نیم شائستہ اطوار والے صحرائیوں کا ترجمان تھا۔ مگر وہ ایک سچا نقاش اور فصیح ترجمان تھا۔ وہ دیکھے مناظر، بیتے واقعات اور محسوسہ جذبات و کوائف کو اپنے ترجمانی وسیلے اور تکنیکی ہیأت میں ڈھال دیتا تھا۔ اور دیکھے، بیتے اور محسوسہ ہونے کی وجہ سے بیان میں ایک تڑپ، جوش اور روانی ہوتی تھی۔ اور صحرا اور صحرائی زندگی کی تصویر آنکھوں میں گھومنے لگتی تھی۔ اس کا متخیلہ بلند پرواز اور بسیط تو نہ تھا مگر اس کی گرفت جزرس اور شدید تھی اور بیان میں نقوش کو معلق ابھار دیتی تھی۔ اس کے بیان کی تکنیکی ہیأت قصیدے کی تھی۔

جب اسلام کا عروج ہوا، عرب میں تہذیب و تمدن آیا، سلطنت قائم ہوئی اور سلاطین کے دربار میں مہذب مشاغل کا چرچا ہوا تو قصیدہ صحرا سے شہر میں

میں آیا۔ فن اور فنی دلچسپیوں سے بالکل غیر متعلق اسباب و علل کے ماتحت دمشق کے شاعر کو صحرا کے شاعر کے نقش قدم پہ پاؤں رکھ رکھ کر چلنا پڑا۔ صحرائی دور کا، جواب "جہالت" موسوم ہوا، دمشق میں احیا کرنا پڑا۔ صحرائی قصیدوں کو مثال اور نمونہ بنانا پڑا۔ اصل کی ہو بہو نقل اتارنا پڑا۔ نہ صرف خاکے اور ڈھانچے کی۔ بلکہ جزیات، تفصیلات اور فروعات تک کی۔ گویا امرأالقیس، زہیر، اور لبید کے قصیدوں کو دوہارہ کہنا پڑا۔ دمشق میں لاکر صحرائی کھلانا پڑا۔ جہالت کے قصیدے، اصلی ماحول اور زندگی نہیں، ماخذ اور نمونے قرار پائے۔ جیتی جاگتی آنکھوں کے سامنے والی دنیا شاعر کیلئے نقش باطل کی طرح محو ہو گئی۔ اور ایک موہوم، فرضی، ان دیکھی دنیا اور اس کے دھندھلے، بے رونق اور بے جان نقوش ابھرنے لگے۔ اک عجیب و غریب طرز کی ابتدا ہوئی۔ اور ایک دفع ابتدا ہو کر پھر کبھی انتہا کو نہ پہونچی۔ ایک سنت قائم ہوئی اور موکدہ ہو کر دائم العمر ہو گئی۔ قصیدہ جو کبھی ایک جیتی جاگتی دنیا کا ایک جیتا جاگتا نقش تھا ہمیشہ کے لئے ایک جھوٹی اور مصنوعی نقش کاری کا ذریعہ ہو گیا۔

قصیدے پر یہ غیر فطری اور مصنوعی رنگ چڑھ جانے کی ذمہ داری بعضوں نے خود صنف قصیدہ ہی پر رکھی ہے۔ یعنی یہ اسی ناقص صنف ہی ہے۔ مگر یہ تجزیہ جب درست ہوتا جب رنگ قصیدے تک محدود اور قصیدے کے ساتھ مختص ہوتا۔ مگر فرضی نقش بندی، نری تخیل آرائی اور محض صناعی اور طبعائی کی نمائش قصائد تک محدود نہیں۔ اور اصناف سخن میں بھی ہے۔

اور صرف اصناف شاعری ہی میں نہیں نثر میں بھی اسی قدر عام ہے ، بلکہ صرف ادب ہی نہیں اور دیگر اصناف فنون لطیفہ میں بھی ہے ۔ ظاہر ہے کہ اس قدر کثیر الوقوع روش قصیدے کی صنفی ساخت اور ترکیب کی وجہ سے نہیں ہو سکتی اور خود صنف ہی کا کوئی داخلی عنصر اس کا ذمہ دار نہیں ہو سکتا۔ یہ درحقیقت ایک عام امکان کی منفرد اور مخصوص صورت اور مثال ہے۔ کیونکہ بلا استثنیٰ ہر فنکاری میں یہ لچک مضمر ہے کہ وہ حاکم زمانہ کے آگے جھک جائے اور ماحول کے قالب میں اتر آئے ۔ اور ہر وسیلے کے استعمال میں یہ امکان مستور ہے کہ وہ اپنے اصلی اور دستوری استعمال کے علاوہ محض فنکار کی قدرت ، مہارت ، استادی اور کمال کی نمود کیلئے استعمال ہونے لگے : الفاظ کسی اصلی ، حقیقی اور ٹھوس مافی الضمیر کے اظہار کیلئے نہیں بلکہ محض ایک مجہول فرضی یا رسمی مافی الضمیر کے اعادے کیلئے جو الفاظ کے در و بست اور پیش و پس سے پیدا ہو جاسکے ، یا محض الفاظ کی ایک ایسی ترتیب اور نشست مرتب کر دینے کیلئے جو "حسین" سمجھی جاتی ہو یا محض روزمرہ ، محاورہ اور لغت کی اساس اور بل پر ایک رسمی اور فرضی مضمون کھڑا کر دینے کیلئے یا محض اپنا علم ، فضل اور عبور دکھانے کے لیے یا اپنی صناعی اور کاری گری کی بہار لٹانے کے لئے وغیرہ وغیرہ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ یہ طرز تمام اصناف ادب میں برتا جا سکتا ہے اور ہر زبان اور ہر زمانے میں برتا جاتا رہا ہے ۔ اور گو ادب میں وسیلے کے اس امکان (۱) سے آسانی سے فائدہ اٹھائے سکتے کیوجہ سے طرز ادب میں زیادہ اور کم

زمانے سے مروج ہے مگر اب ادب و فنون میں بھی رائج ہو گیا ہے۔ "ایبسٹریکٹ"
آرٹ، "کیوبزم" وغیرہ بنیادی اساساً ایک طرح وسیلے کے امکانات
سے فائدہ اٹھا لینے کی مثالیں ہیں۔ نرے تخیل کے کھیل ہیں۔ نفسیاتی کوائف
کے کم و بیش ذہنی ترشحات ہیں۔ نرے تکنیک کے حسین، دقیق اور مشکل تصویر
کے تماشے ہیں۔ متنبی اور خاقانی کے قصائد بھی کبھی ہیں سنجیدہ نفسی کوائف
کے حسین، دقیق تکنیکی ترشحات۔ بعض فنکاروں کے مذاق کی رغبت، مزاج کا
میلان اور طبیعت کی افتاد ہی اس جنس کی ہوتی ہے کہ وہ لمسی تخیلی عناصر
کے ساتھ منہمک ہوں یا تکنیک کا کھیل کھیلا کریں۔ ان کے مذاق، مزاج
اور طبیعت کی ترجمانی اس طرز میں اور اسی طرح ممکن ہی ہے۔

ہاں جاہلیہ کے قصیدوں کی مخصوص صورت میں یہ ضرور ہوا کہ فن
اور فنی ضرورتوں سے بالکل غیر متعلق اسباب و علل کے ماتحت غیر جمالیاتی
دلچسپیاں رکھنے والے لسانیاتی ماہرین نے لسانیاتی پلڑا گراں کر دیا اور زبان،
لغت، اور محاورہ اور فصاحت کے آگے دیکھی، بیتی اور قریبی ماحولی باتوں
کی نقاشی کو ناقابل اعتنا بلکہ نامحمود قرار دیا اور تکنیک سے کھیل کا دروازہ
جو پہلے ہی سے کھلا تھا اس کو اور کھول دیا۔ اور دوسرے یہ کہ ایک خود پرست
دربار نے مداحی کو گدائی بنا دیا۔ اور اپنے صلے کے صلے میں شاعر کی "خودداری"
اور سنجیدگی لے لی۔

طوالت کی وجہ سے بے لطفی کوئی صنفی اعتراض نہیں۔ کیونکہ اس طرح
کی بے لطفی ہر صنف میں ہو سکتی ہے۔ اور ہے مجھکو تو اکثر سونٹوں میں ایسا

محسوس ہوا ہے کہ جو بات قابل عرض تھی وہ دراصل دو مصرعوں میں ختم ہوگئی یا چار یا پانچ مصرعوں میں تمام ہوتی ہے۔ مگر شاعر تکنیک کی مجبوری کی وجہ سے نو اور مصرعے کہنے پر مجبور رہے۔ یعنی دو چار بوند شراب میں دس بارہ قطرے آمیزش کرے۔ یا پھر شیلے جیسے آپے سے باہر ہو کر سیلان تخیل میں بہہ جانے والے یا ورڈس ورتھ جیسے بجھے بجھے دل و تخیل میں زور لگا لگا کر جھلملاہٹ پیدا کرنے والے فنکاروں کے لانبے لانبے اوڈ میں فضولی یا زبردستی کی طولانی وہی بے لطفی پیدا کرتی ہے جو عرفی اور ذوق کی۔ اور فرانسیسی نقاد ملٹن کے رزمیہ "پیراڈائس لوسٹ" کو "ٹائر سم" یعنی طولانی ہونے کی وجہ سے بے لطف ٹھہر لیتے ہیں۔ غرض طولانی ہو کر بے لطف ہو جانا کسی صنف کے ساتھ مخصوص نہیں اور اصناف کے محاسن و معائب کے سلسلے میں درخور عرض نہیں۔ فضولی یا زبردستی کی طوالت کسی صنف کا نہیں بلکہ بعض طبائع کا خاصہ ہے۔ بے لطفی کا اعتراض قوافی کی پابندی پر رکھ کر بھی کیا جاتا ہے۔ یعنی چونکہ قصائد میں قوافی کی پابندی ہوتی ہے اس لئے بعض قسم کے معائب مثلاً تکلف، تصنع اور کھینچ تان وغیرہ کا آجانا لازم ہے۔ مگر اولاً تو دو چار لاکھ صرف اُردو فارسی کے اشعار اور دو چار کروڑ دیگر زبانوں سے اس دعوے کی تردید میں بآسانی پیش کر دیئے جا سکتے ہیں کہ قوافی اس بے تکلفی سے آئے ہیں کہ تکلف، تصنع اور کھینچ کھانچ کا شائبہ تک نہیں۔ مگر یہ نقطۂ نگاہ اگر صحیح بھی ہو تو اس کو قصیدے کی صنف کے ضمن میں معرض بحث میں لانا خلط مبحث اور مجہول خیالی ہے۔ دراصل یہ اعتراض خود نظم میں قافیہ کے دستور پر ہے یعنی خود قافیہ کے رسم و رواج پر ہے

اور اس تعلیمی صورت میں مغربی مدرسوں میں یہ عروض وغیرہ کے سلسلے میں درشتا
زیرِ بحث ہوتا ہے کیونکہ وہاں اک صنف غیر مقفیٰ شاعری کی بھی ہے۔ اور اس
کے پاسدار بھی ہیں۔ اور مقفیٰ اور غیر مقفیٰ والوں میں ایک طولانی مناقشہ
صدیوں سے چلا آ رہا ہے۔ یہ ایک پامال اور فرسودہ بحث ہے جس کو یہاں
دہرانا بے محل ہوگا۔ یہاں غیر مقفیٰ کوئی صنف ہی نہیں۔ یہ اک سوال الگ
ہے کہ ہم سوچیں کہ کوئی غیر مقفیٰ صنف بھی مروج کریں۔ اس صنف میں تجربے
جاری ہیں اور اس میں شک نہیں کہ بعض قسم کے موضوعات کے بیان
میں اس سے اک سہولت پیدا ہو جاتی ہے۔ مگر اس کی بھی اپنی مخصوص
زحمتیں اور دقتیں ہیں۔ بعض دفعہ غیر مقفیٰ بنانے ہی میں زحمت ہونے لگتی ہے
مضمون مقفیٰ قالب ہی میں بہتر ڈھلتا ہے اور عمداً غیر مقفیٰ بنانا پڑتا ہے۔
درحقیقت اس طرز میں بھی کامیاب شاعری اسی قدر مشکل ہے جتنی مقفیٰ
شاعری۔ اور سہولت اتنی نہیں ہو جاتی جتنی بادی النظر میں معلوم ہوتی ہے۔
چنانچہ مغرب میں بھی غیر مقفیٰ شاعری بہت عام نہیں۔ اور اس کا استعمال
بعض اصناف تک محدود ہے۔ بات یہ ہے کہ شاعری اک مشکل فن ہے اور
قافیہ کی قید اٹھا دینے سے لڑکوں کا کھیل نہیں ہو جاتی۔ اور بھاری زحمتیں
علیٰ حالہ برقرار رہتی ہیں۔ اور سہولت بھی جیسا کہ میں نے عرض کیا بلا استثنیٰ
ہر جگہ نہیں ہوتی۔ بہرکیف تجربے ہو رہے ہیں۔ دیکھا جائے کہ اردو میں اس
کا کیا رنگ رہتا ہے اور کس قدر قبول حاصل کرتا ہے۔ قصیدہ اپنی موجودہ
شکل میں بھی ایک اچھی صنف ہے۔ اور جس قسم کے مضامین تشبیب میں

بیان ہوتے ہیں ان کے لئے بہت مناسب اور موزوں ہے۔ درحقیقت اس قسم کے مضامین اور تاثرات کے بیان کے لئے ہمارے یہاں اور کوئی دوسری صنف ہی نہیں۔ جاہلیہ کے شعرا نے صحرا اور صحرائی زندگی کے جو نقوش کھینچے ہیں یا ایرانیوں نے اپنے سبزہ زار و بہار کی جو لفظی شبیہیں اتاری ہیں۔ یا فطری خارجی مناظر کے جو بیانات قصیدوں میں آئے ہیں وہ ہماری اور کسی صنف میں اس خوبصورتی سے سمو ہی نہیں سکتے۔ مسلسل اور بسیط بیان جس روانی تسلسل، ربط اور پیچیدگی سے قصیدے میں ہو سکتا ہے وہ صرف مثنوی میں ممکن ہے۔ مگر مثنوی دراصل قصوں اور واقعات کے بیان کا ذریعہ ہے۔ رہیں بند کی مختلف صورتیں۔ تو ظاہر ہے کہ ان میں مضمون ٹوٹ ٹوٹ کر اور رک رک کر ادا ہوگا۔ ہر بند پر سلسلۂ کلام ذرا تھم جائے گا۔ اس لئے وہ ایسے موضوعات کے بیان کیلئے موزوں ہے جس میں موضوع اور بیان کا داخلی تقاضا رک رک کر اور تھم تھم کر بیان کا ہو۔ جہاں بیان میں سیلان اور روانی کا تقاضا ہو وہاں بند کی ترکیب ناموزوں ہوگی۔ غرض جس تواتر، زور، سیلان اور روانی سے قصیدے میں بیان ممکن ہے وہ کسی اور صنف میں ممکن نہیں۔ اور چونکہ عرب صحرائیوں کے مزاج اور افتاد طبع میں تندی اور تیزی تھی اور احساس میں زور اور سیلان تھا اس لئے بیان کے لئے یہ تکنیکی ہیأت معرض وجود میں آگئی اور مقبول ہوگئی۔ اور یہی وجہ ہے کہ زور، سیلان اور روانی قصیدے کی ہیأت کا لازمہ قرار پائی۔ اور اس کے عدم میں قصیدہ پھسپھسا اور پھیکا معلوم ہونے لگتا ہے۔ غرض خارجی اور داخلی عناصر میں اتصال اور پیچیدہ، پیوستہ

ناشکستہ بیان کی ہمارے یہاں یہ واحد صنف ہے اور جہاں موضوع، تاثر اور بیان کا یہ تقاضا ہو کہ اک مسلسل، سیلانی اور ناشکستہ ہیئت میں ڈھالا جائے وہاں یہ غایت موزوں اور مناسب ثابت ہوتی ہے۔ قصیدے کی تشبیب در اصل یہی چیز تھی۔ اور یہی ہونا چاہیئے۔ کاش قصیدہ تشبیب ہی پر ختم ہو جایا کرتا! کاش تشبیب مدح کی محض تمہید نہ ہوتی۔ کاش ممدوح صرف تشبیب ہی کا صلہ دے دیا کرتا کاش انسان میں اتنی قدرت ہوتی کہ جھوٹی تعریف سے خوش نہ ہو سکتا۔!

تمام قصیدوں کی خواہ وہ صحرائی ہوں خواہ تمدنی ایک اور خصوصیت بھی ہے جو در اصل اس صورت حال کا محض عکس ہے کہ قصیدہ گوئی کبھی اس ارفع ترین جنس کی شاعری نہیں رہی جس پر "سخن با خود کردن" کا اطلاق ہو سکے۔ یعنی جس میں شاعر تمام تر خود اپنے ساتھ منہمک ہو اور اپنے عالم خیال میں ڈوبا ہو۔ اور اپنا اور اس کا ترجمان ہو۔ ہم آرٹ میں بے لاگ ترجمانی چاہتے ہیں۔ اور آرٹ کے ذریعے عظیم ترین شخصیتوں سے روشناس اور ان کے عالم خیال میں باریاب ہونا چاہتے ہیں۔ ابتدائی دور کی شاعری اس منزل کی نہیں ہوتی۔ اتنی خالص اور معرا نہیں ہوتی۔ اور اگر شاعری کا ابتدائی دور تہذیب و تمدن کے اعتبار سے بھی بہت ابتدائی ہو تو منزل اور نیچے اتر آتی ہے۔ خلط اور آمیزش اور زیادہ ہوتی ہے۔ جاہلیت کا شاعر "لسان القبیلہ" ہے۔ وہ اس کی طرف سے شیخیاں بگھارتا ہے۔ غنیم کی ہجویں اڑاتا ہے۔ انتقام پر ابھارتا ہے۔ اور ان کے جذبات کو مشتعل کرتا ہے۔

وہ ان کا عزم، خطیب اور لفظی جنگ میں سورما ہے۔ اس کا ہتھیار شاعری ہے۔ اور وہ بالطبع شاعر بھی ہے۔ اس لئے اس کی شاعری ایک مخلوط قسم کی شئے ہے جس میں غیر جمالیاتی اور جمالیاتی عناصر کی آمیزش ہے۔ دائرے کے اعتبار سے مختصر۔ ذات اور شہادت کے اعتبار سے مخلوط۔ اور داخلی اور خارجی ترجمانی یا نقاشی کے اعتبار سے صداقت، صحت اور جوش سے مملو اور کامیاب۔ اس کی شاعری کے "سخن با خود کردن" کی منزل حاصل کر لینے میں ایک اور چیز بھی مخل تھی۔ یعنی اس کی کارفرمائی کس کا نحاذ۔ وہ عموماً میلوں ٹھیلوں یا قبائلی جرگھوں میں اپنے معرکہ مارتا تھا۔ اور خراج تحسین وصول کرنے کے لئے اپنی نگاہیں عوام سے لگائے رہنے پر مجبور تھا۔ وہ وہی کہہ سکتا تھا جس کا عوام پسند ہونا یقینی ہو۔ جو ہر دل میں اتر جا سکے۔ جو ہر دل میں موجود ہو۔ جو غایت سریع الفہم اور عامیانہ ہو۔ وہ ایسی بات کہہ ہی نہیں سکتا تھا جو عوام کی سطح سے بالا ہو۔ وہ بہت زیادہ اپنی طبیعت کی جودت اور تخیل کی بہار نہیں دکھا سکتا تھا۔ اگر وہ اس رستے پر بے تکلف چل پڑتا تو اپنے سامعین اور مخاطبین سے دور ہو جاتا۔ یعنی وہ عوام فہم بننے کے لئے نیچے اتر آنے پر مجبور تھا۔ اس صورت حال نے قصیدوں میں یہ صورت اختیار کی کہ صرف عامیانہ، متارف پیش پا موضوعات و خیالات و جذبات مذکور ہوں۔ اور چند اسی جنس کے موضوعات و خیالات و تجارب قصیدہ گویوں کے مقرری عنوانات بن گئے۔ شاعری صرف انھیں کے بیان میں حریف پر سبقت لے جانے کے مرادف ہو گئی۔

یعنی لسانیاتی ہوگئی۔ اور باتوں کے علاوہ جاہلیت کے قصیدوں میں یک رنگی اور یکسانی کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہوئی۔ بعد کو جب محاذ بدلا۔ جب عکاظ کی جگہ دربار نے لی اور پھر اور بعد کو جب خود دربار اور شائستہ، مہذب اور متکلف ہوا تو نئے محاذ کی رعایت سے اوپری تبدیلیاں ہوگئیں۔ مگر اصل و نہاد وہی رہی۔ درباری قصیدہ بھی "سخن با خود کردن" نہ ہو سکا۔ کیونکہ یہاں بھی اور پر نظریں جمائے رہنا ضرور تھا۔ اور صرف وہی سطحی تبدیلیاں ہو کر رہ گئیں جو اس ماحول سے مطابقت کیلئے ضروری تھیں۔ مثلاً چونکہ درباری ذی علم تھے اس لئے علم و فضل کی نمود۔ چونکہ درباری نکتہ رس تھے اس لئے موشگافی۔ چونکہ درباری تکلف پسند تھے اس لئے تکلف، تصنع، اور نری آرائش۔ میلہ اور دربار اور مشاعرہ اور مجلس اپنی ضرر رسانی اور سمیت افشانی کے اعتبار سے ایک صنف کی چیزیں ہیں۔ اور اپنے اپنے طور پر قصیدہ، غزل اور مرثیے کو بدمزہ اور مسموم کرتی رہیں۔ کچھ ضمنی فوائد بھی بلاشبہ ہوئے۔ مگر قصیدہ اس خصوصیت سے متصف ہو کر کبھی مخلا نہ ہوا۔

یہ قصیدہ تمام مروجہ اصناف سخن میں قدیم ترین ہے۔ اور ایک سال خوردہ پیر کہن کی طرح اس کی ارتقا و نشو و نما کے چند ادوار ہیں۔ اول صحرائی دوئم عربی مگر متمدن۔ سوئم نیم عربی۔ اور چہارم عجمی و ہندی۔ میں نے زمان و مکان کے اعتبار سے چار ادوار کر دئے ہیں۔ ورنہ دراصل صرف دو ادوار ہے۔ صحرائی اور غیر صحرائی۔ بعض تنقیدی زاویات نگاہ سے دور اول و دوئم میں کوئی فرق نہیں۔ اور سوئم اور چہارم میں کوئی فرق نہیں۔ اور

صحرائی اور غیر صحرائی کی تقسیم میں اصلی فصل مکانی نہیں بلکہ وہ داخلی عناصر ہیں جو اس انتقال مکانی کے ساتھ ساتھ پیدا ہو گئے۔ وہی جنھوں نے جنگل کی الھڑ حسینہ کو بازار کی اک شاہد بنا دیا۔ "حسن بے پروا" کو "خود بین و خود آرا" کر دیا۔ فطری اور اصلی کو مصنوعی اور نقلی میں مبدل کر دیا۔ ظاہر ہے کہ یہ تغیر رفتہ رفتہ رونما ہوا۔ مگر اس نفسیاتی تبدیلی کی داغ بیل دور دوئم ہی میں پڑی اور اک نوعی امتیاز اور فصل اُسی دور میں شروع ہوا۔

صحرائی اک الھڑ حسینہ اور بازار کی اک شاہد طناز میں تو نمایاں فرق ہوتا ہے۔ مزاج اور مذاق اور مزاج اور مذاق کی وجہ سے انداز گفتگو اور لباس و آرائش وغیرہ سب چیزوں میں ۔ یعنی داخلی اور خارجی دونوں ۔ مگر عرب کی دنیائے ادب میں نقاد کے الھڑ پن نے بیچ کی ایک اور عجیب الخلقت شے بھی جنی جو محض الھڑ پنے کی ذریت ہے ۔ کوفہ اور بصرہ کے لسانیاتی نقاد جہالت کے بدوی کی طرح اڑ گئے۔ اڑ گئے اسبات پر کہ بغداد و حلب کے شعرا بھی صحرائی الھڑ حسینائیں جنیں ۔ ظاہر ہے کہ یہ بات ان کے بس کی نہ تھی۔ مگر وہ اس اڑ سے آگے جھک گئے اور مدت العمر عرب شعرا اک عجیب الخلقت شے جنا کئے۔ اس عجائب زمانہ کا ظاہری ڈھانچہ وہی ہوتا تھا جو صحرائی قصائد کا ۔ اور خال و خد کے نقوش بھی وہی ہوتے تھے جو اُن کے ۔ مگر ڈھانچہ اور خال و خد کھینچ کر وہ رہ جاتے تھے ۔ وہ اس میں روح نہ پھونک سکتے تھے ۔ کیونکہ ان کے پاس صحرائی روح تھی کہاں ؟ مگر مسلمان نقاد روح پھونکنے کو کیونکر کہتے ؟ وہ ہیأتی قدروں کے قدر دان تھے ۔ وہ صورت پر مرتے تھے ۔ وہ اسکے

ماسوا کسی چیز کا تقاضا ہی نہ کرتے تھے۔ کرتے تھے تو صرف اس کا کہ صحرائی قصائد کا ڈھانچہ اور خدوخال نہ بدلنے پائے۔ اُس کے جزئیات و تفصیلات برقرار رہیں۔ غرض لسانیاتی اور ہیأتی اساس پر قدما کے نقش قدم پر پاؤں رکھ رکھ کر چلنا قصیدہ گوئی کے لئے لازم ہو گیا اور بہت جلد موضوعات اور مضامین کی محض تکرار ہونے لگی۔ وقت کے مذاق اور ذہنی فضا نے اُس کو بادۂ گلفام کی طرح ہاتھوں ہاتھ لیا اور جب تیسرے دور کے قدیم عربوں نے اپنے طرز کی انشا پردازی شروع کی تو بہت جلد اس طرز پر بھی نقلیں اتارنا عام ہو گیا۔ کیونکہ قدما کی نقلیں اتارنا مباح ملکہ مرجح قرار پا چکا تھا۔ مروجہ موضوعات پر لکھے ہوئے مضامین کو اپنے الفاظ میں دہرانا عیب نہ تھا بشرطیکہ الفاظ کے جوڑ توڑ میں اک نوک ہو۔

قدما کے نقش قدم پر پاؤں رکھ رکھ کر چلنے پر اس قدر اصرار غالباً محض اک سوئے اتفاق تھا۔ اوائل کے نقاد کوفی اور بصری تھے۔ یہ کوفی اور بصری نقاد لسانیاتی اعتبار سے ایک عجیب فضا میں سانس لے رہے تھے۔ کوفہ اور بصرہ چھاؤنی کے شہر تھے۔ تقریباً سرحد کے شہر تھے۔ اور سو سوا سو[۱۲] برسوں میں ان کی آبادیوں کا زیادہ تر حصہ اس قسم کا ہو گیا تھا اور اس میں اسی طرح کی مخلوط زبان رائج تھی جیسی چھاؤنی اور سرحدی شہروں کی مخلوط آبادیوں میں مروج ہو جاتی ہے۔ اس مسموم لسانیاتی فضا میں ٹکسالی عربی کے نام لیوا اور محافظ ردعمل کے طور پر اپنے لسانیاتی نظریات اور نقطۂ نگاہ میں سخت ہو گئے۔ انھوں نے اپنا ڈانڈا اس جگہ سے ملایا جہاں اس وقت تک زبان تقریباً اپنی اصلی

حالت پر برقرار تھی یا کم از کم بہت کم موثرہ ہوئی تھی۔ اور زبان و محاورات کے اس مخزن کی ڈھونڈھ نکالا جو ہنوز زمانے کے دست برد سے محفوظ تھا۔ صحرائے عرب میں دشت نوردی شعرا کا فرض ہو گیا۔ اور جاہلیت کا کلام ان کا صحیفہ۔

عبدالرحمان موسوم ہونے کے باوجود شائد "عبدالرحمان" دل میں ملحد تھے جو انھوں نے ایک "کھلے کافر" کے غیب سے اترے ہوئے "نوائے سروش" کے بوت کو "الہامی" کتاب ٹھہرایا۔ عرب نقاد اس سے کچھ زیادہ دین کی لاج رکھتے تھے۔ انھوں نے جاہلیت کے مولفہ صحیفے "معلقات" کو باللفظ الہامی نہیں کہدیا۔ مگر یہ محض اک پاس وضعداری یا شائد اقرار باللسان سے بچنے کی چال ورنہ وہ دل میں اس کو الہامی نہیں تو آسمانی کتاب ضرور سمجھتے رہے "معلقات" جو عرف عام میں "سبعہ معلقہ" کے نام سے زیادہ مشہور ہے قصائد کا ایک مجموعہ ہے۔ یہ قصائد سب کے سب "صحرائی" ہیں۔ یعنے ان کی عمریں اس وقت تقریباً چودہ سو برس کی ہیں۔ اور چودہ سو برس سے یہ اسلامی ادبی دنیا پر مہر منیر کی طرح تاباں اور درخشاں ہیں۔ ہزاروں شعرا کنارا دقیانوس سے لیکر کنار گنگ، سیحوں و جیحوں تک کی شاعر خیز سرزمینوں سے اٹھے اور طرح طرح کے اصناف سخن ایجاد ہوئے مگر جاہلیت کے شعرا اور قصائد کا آفتاب اقبال ایک طرح چمکتا رہا اور ان کا مقام لازوالی رہا۔

ظاہر ہے کہ ایک ایسی تابندہ اور پائندہ مثال نے ہزاروں دلوں میں نقل کی تمنا ابھاری ہو گی۔ تقابل کے شوق کو گدگدایا ہو گا۔ اور قصیدہ گوئی

کا حوصلہ بہت عام رہا ہوگا۔ چنانچہ ہے بھی ایسا ہی۔ اور چودہ سو برسوں سے قصیدہ گوئی کا دستور عربی، فارسی اور اردو میں عام ہے۔ قصیدہ گو شعراء کی تعداد سینکڑوں اور قصیدوں کی ہزاروں ہے۔

غزل کے آگے اس کا چراغ کچھ پھیکا تو پڑا اور تمام ایرانی قصیدہ گویوں کو غزل کہتے ہی بربنی مگر اس کی اپنی دل کشی نے اس کا چراغ ہر جگہ روشن رکھا۔ بات یہ ہے کہ مختلف اصناف سخن کی ایجاد در اصل رفع ضرورت کی ایک صورت ہے۔ ہر ایجاد کسی ضرورت کو دور کرتی ہے۔ کسی خلا کو پُر کرتی ہے۔ اک ایسی ضرورت کو دور کرتی ہے جو بغیر اس صنف کے دور نہیں ہو سکتی۔ اک ایسے خلا کو پُر کرتی ہے جو اس صنف کے عدم میں خالی رہ جائے۔ قصیدہ جس تقاضے کو پورا کرتا ہے۔ جس ضرورت کو دور کرتا ہے جس خلا کو بھرتا ہے وہ کسی اور صنف سے سرانجام کو نہیں پہونچ سکتا۔ علی ہذا القیاس مثنوی اور غزل کے فریضے قصیدہ انجام نہیں دے سکتا۔ ہر صنف کے علم بردار در حریف اپنے اپنے غلو میں یہ معمولی سی بات نظر انداز کر دیتے ہیں اور اصناف سخن میں تفوق کا لا یعنی سوال چھیڑ دیتے ہیں۔ کوئی بھلا کہہ سکتا ہے کہ "سونٹ" اور "اوڈ" میں کون افضل ہے؟ ڈرامہ اور "لِرِک" میں کون افضل ہے؟ اور اگر کسی کے احتیاط عارفانہ کی کوتاہی اور جرأت رندانہ کی فضولی کہہ ہی ڈالے تو بالغ نظری اس کو قبول کب کرے گی۔؟

علی ہذا القیاس منفرد شعرائیں تو ترتیب مدارج ایک حد تک ممکن ہے مگر یہ کہنا کہ مثنوی نگار قصیدہ گو سے افضل ہے یا قطع نگار رباعی نگار سے

بہتر ہے اک ہرزہ سرائی سے زیادہ کا اعتبار نہیں رکھتا۔ ہر فرد بشر کی من حیث
ایک فرد بشر کے کچھ اہلیتیں ہوتی ہیں جو بالعموم دو ایک اصناف سے خاص
مناسبتیں رکھتی ہیں، انھیں کی طرف جاتی ہیں اور انھیں کے ذریعے فروغ
پاسکتی ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ کوئی صنف بذاتہ بہت سہل ہے جس کو
ہر سفلہ ہاتھ لگا دے سکتا ہے یا کوئی شاہد بازاری ہے جس کے ہاں ہر
بوالہوس اپنی لگی بجھا سکتا ہے۔ تمام زبانوں کی تاریخ ادب شاہد ہے
کہ ایک فن کار سے ایک ہی دو صنفیں سنبھل سکی ہیں۔ اور ایک صنف
میں کامیابی دوسری صنف میں کامیابی کی ضامن نہیں۔ مثلاً حافظ اور
میر کہ غزل میں غایت کامیابی کے باوجود قصیدے میں کوئی اعتبار نہ حاصل
کر سکے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ غزل اک آسان صنف ہے جس میں وہ کامیاب
ہو گئے۔ اور قصیدہ اک مشکل صنف ہے جس میں کامیاب ہونا غزل میں
کامیاب ہونے سے زیادہ مشکل ہے۔ کیونکہ انوری جس کو دین شاعری
میں "پیمبری" کا اعتبار ہے اور خاقانی جو "ابوالمعانی" کہلاتا ہے غزل میں
بالکل ناکامیاب رہے۔ بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ غزل کی گرم بازاری نے
سنائی، انوری، خاقانی، ظہیر فاریابی، مولانا روم اور ایک زمانے کو غزل
گوئی پر مائل کیا مگر کوئی حافظ اور سعدی کی گرد کو نہ پاسکا۔ اگر بزرگ ترین
شعرا کی ناکامیابی کو معیار قرار دیں تو غزل سب سے سخت ترین صنف ٹھہرے
مگر اس دعوے کی تردید حافظ اور میر ہیں کہ قصیدے میں کوئی مقام نہیں
رکھتے۔ غرض اصناف میں تفوق اور برتری کا سوال اک لایعنی بحث ہے۔

قصیدہ اک بہت مقبول صنف ہے نہ اس وجہ سے آسان ہے بلکہ وہ ادب میں ایک خاص تقاضے کو پورا کرتا ہے اور اک خاص قسم کے فنکاروں کی شخصیت کی ترجمانی کا واحد وسیلہ ہے۔

قصیدہ اک ٹھیک عربی ایجاد ہے۔ اور اس کی تکنیکی ترکیب اس طرح کی ہے کہ یونانی، اور لاطینی زبانوں میں یعنی ان زبانوں میں جو عربی کے پہلے ادبی اور بین الاقوامی زبانیں تھیں اس کی ایجاد ممکن ہی نہ تھی۔ اور تا ایندم کسی مغربی زبان میں اشر مندرہ وجود نہیں۔ عرب سے یہ ایران میں آیا اور ایران سے ہندوستان میں۔ یہ بالعموم ایک طولانی شئے ہوتی ہے۔ جس میں اشعار کی تعداد سو سوا سو تک پہونچ جاتی ہے۔ اور تمام اشعار ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اتنی کثیر تعداد میں قافیئے فراہم کرنا اور زبانوں میں تقریباً اک امر محال ہے۔ اسی وجہ سے مغربی زبانوں میں غیر مقفےٰ یعنی "بلینک ورس" کا رواج عام ہوا اور تمام طویل کلام یا تو غیر مقفےٰ ہوتا ہے یا پھر بند کی ترکیب سے ملتا جلتا جس میں چند اشعار کے بعد قافیہ بدل جاتا ہے۔ مگر قصیدہ خواہ وہ سوا سو اشعار ہی پر کیوں نہ مشتمل ہو تمام تر ایک ہی قافیے میں ہوتا ہے۔ اور قافیے کی تکرار نامحمود اور مشروط ہے "معلقات" میں اشعار کی اوسط تعداد بجا اسی ہے۔ مگر بحر کی قید نہیں۔ یعنی یہ نہیں کہ ایک ہی قصیدے میں مختلف حصوں میں مختلف بحریں استعمال کر سکتے ہیں۔ بلکہ مختلف قصیدے مختلف بحروں میں ہو سکتے ہیں۔ قصیدے کی بحریں مقرر نہیں۔ رباعی اور مثنوی کی طرح اس کی مختص بحریں نہیں کہ جو صرف چند معینہ بحروں ہی میں ہو سکتی ہیں۔

ہزار سال سے اوپر تک سیاحی کرتا ہوا جب یہ ہندوستانی درباریوں کے
لباس میں محمد شاہ رنگیلے کے لٹے ہوئے بے ملک ورثا کی خدمت میں سلام کو
حاضر ہوا تو اس کی ظاہری ہیأت وہی تھی جو اسلام کے اولین تاجداران امیران
امویہ کے درباریں۔ اور زبان پر باتیں بھی تقریباً اسی نوع کی تھیں۔ یعنی تکنیکی
ترکیب میں کوئی فرق نہیں آیا تھا۔ اور داخلی اور نفسیاتی اعتبار سے یہ "صحرائی"
سے "بازاری" ہو چکا تھا۔ ادوار قائم کرنے میں بیان ہو چکا ہے کہ دور اول
و دوئم میں بعض زاویات نگاہ سے کوئی فرق نہیں۔ کیونکہ دونوں کے محتویات و
مشتملات و حمریات تقریباً تمام تر ایک ہیں۔ موضوعات، عنوانات، دلچسپیاں
اور اسالیب بیان وغیرہ میں گویا فرق نہیں۔ دونوں میں اصل فرق ان داخلی
اور نفسیاتی عناصر کا ہے جو تبدیلی مکان و ماحول کے ساتھ ساتھ پیدا ہو گئے تھے۔
اور اس داخلی و نفسیاتی ترکیب کے اعتبار سے جاہلیت کے بعد کے تمام تمدن زاد
قصائد ہم زاد ہیں۔ شاعر کے مذاق و مزاج اور محرک کے اعتبار سے یہ سارا دفتر
نامخلصی، ناراستی، حکام پرستی اور شکم پروری کے داغوں سے آلودہ ہے۔

یہ قصیدہ خوانی در اصل بے لوث شاعری نہیں۔ یعنی اس کی "شان نزول"
جذبات کی امنگ، کوائف کی تحریک" اور شدت احساس کے اظہار کا تقاضا
نہیں۔ اسی طرح کی قصیدہ خوانی اور قصیدہ خواں نے عرب میں مثل وضع کرائی
کہ "شاعر کاذب اور شعر کذب ہے۔ اس کے لطف اور دلکشی سے انکار کی مجال نہیں۔
اس کی پرکاری تحیر میں ڈال دیتی ہے۔ اس کی سحر آگیں دلفریبی نظر میں کھپنے لگتی
ہے اور اس کی سحر آفرینی ایک سیمیا کی سی نمود آنکھوں کے سامنے لا کھڑا کر دیتی

ہے۔ مگر بس کسی فنکارانہ عمل سے مکمل لطف کے لئے تخیل اور جذبات دونوں کے جو ہم آہنگ تحریک کی ضرورت ہے وہ اس سے نہیں ہوتی۔ "دل سے جگر تک اتر گئی" اور "دونوں کو اک ادا سے رضامند کر گئی" نہیں ہوتا۔ یہ صرف تخیل کو مہمیز کرتی ہے۔ صرف تخیل کو تحریک کرتی ہے۔ یہ رگ جان پہ نشتر نہیں لگاتی۔ یہ جذبات کو متلاطم نہیں کرتی۔ اس لئے وہ انشراح اور انبساط کا عالم، وہ "لذت فراغ" جو بے تکلف سیل تصور اور خود فراموشی میں پڑ جانے سے چند لمحوں کے لئے طاری ہو جاتا ہے نہیں طاری ہونے پاتا "تمیبر" اور "ابوالمعانی" کا سحر صرف قوائے ذہنیہ پر چل جاتا ہے اور نفسی تحریک کا جذباتی اور احساسی مرکز اچھوتا رہ جاتا ہے۔ اس سیمیا آفرینی کی کامیاب مثالوں کے آگے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک سرتاپا سجی ہوئی آفت کا پرکالہ سامنے بیٹھی ہو۔ مگر ہاتھ لگاتے جی ڈرے کہ مبادا چھوتے ہی اتر نہ جائے۔ "اس نزاکت کا برا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا؟" کا احساس ابھرنے لگتا ہے۔ اسکا "وجود نازک" حباب سا ہوتا ہے۔ اس کو ٹھیس کی تاب ہی نہیں۔ اس کو ایک گوشت پوست والے "بت" کی طرح بے محابا ہاتھ نہیں لگا دے سکتے۔ کرید نہیں سکتے۔ زلفیں معنبر، بھویں کانی، گال گلاب، ہونٹھ گلنار، سینے بیٹھے پڑتے ہوئے، کمر نازک۔ مگر بوئے غالیہ کی، سیاہی وسمے کی، سرخی غازہ اور گلگونہ کی، ابھار پیڈوں کا۔ اور نزاکت کارسٹ کی۔ ہاتھ لگا اور خال مٹ کر ایک سیاہ دھبہ ہاتھ سے مس ہوا اور گال کی سرخی اڑ کر ہوا۔ ہاتھ پھرا اور ہونٹھ کا رنگ تو بدیول ہیں۔ اور ہاتھ ڈالا اور کمر کی لچک کی جگہ کارسٹ کی بے لچک سختی بس دور سے تماشہ دیکھئے۔ مشاطگی کا لطف لیجئے۔ صناعت، فنکاری اور ہنرمندی کی داد دیجئے۔

دور اول یعنی "جاہلیت" میں بھی صلے کی امید میں مدح سرائی مروج ہو چکی
تھی۔ مگر صحرائی پر شور زمین اور سموم میں تخم امید کی بالیدگی آزاد جذبات کو تکلف
کی روئیدگی میں مانع نہ آئی۔ اس سے اٹھا ہوا پودا ایک تناور درخت بن کر چھا
نہ سکا۔ اور اس سے اُگے ہوئے اک جھماٹ پیڑ کے سائے میں پڑ کر راست بازی
تی، مخلصانہ اور آزاد جذبات نگاری کی کونپلیں مرجھا کر نہ رہ گئیں۔ بدوی
صلے کی طمع کے باوجود صحرا کا ایک اکھڑ اور الھڑ آوارہ گرد تھا۔ دمشق میں آکر
شاعر دربار کا ایک رکن ہو گیا: درباری ہو گیا۔ مگر مزاج میں اس فرق،
کے باوجود صحرائی زندگی کا جزبہ اتارتے رہنا اور وہی راگ گاتے رہنا اس
کیلئے رسماً سنت قرار پایا۔ وہ رفتہ رفتہ درباری فرضی نگار ہو گیا۔ چنانچہ ایک
دوغلے ذات کی شاعری معرض وجود میں آگئی جو بدوی حسینہ اور درباری شاعر کے
کے اختلاط کا ثمر تھی۔ یا جو شاہد بازاری اور ہوس ناکی کی اولاد تھی۔ اس کا جسم بدوی
اور روح بازاری تھی۔ جسمی مماثلت دور اول و دوئم کے فصل کو تقریباً معدوم کر دیتی
ہے۔ مگر وہ اصلی فصل یعنی درباری رنگینیت اور اس کے فروعات و ترشحات رفتہ رفتہ
بختہ تر ہوتے چلے گئے۔ راست بازی، صحت نگاری، مخلصانہ اور آزاد شاعری کے
عناصر فنا ہوتے چلے گئے۔ اور نری مضمون آفرینی، نری من گھڑت، نری تخیل کی "قلعہ بازی"
اور "اپنا بیان حسن طبیعت" بڑھتا چلا گیا۔ عباسیوں سے لیکر تیموریوں تک
قصیدہ گو یہی کرتا رہا۔ اور قصیدہ گوئی اسی کے مرادف سمجھی جاتی رہی۔ ایک کھوکھلی
پر شوکت کھوکھلی صنعت گری۔ غرض دور اول کے بعد کا قصیدہ گو شاعر جذبات
و احساس کا ترجمان نہیں۔ وہ بالنیت اک گدا ہوتا ہے۔ قصیدہ گوئی گداگر

ہے۔ اور قصیدہ اک عرضی، اک درخواست، اک نذرانہ "سہرا"۔ ظاہر ہے کہ اسکے محتویات و مشتملات بھی اسی نوع کے ہوتے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہوتا ہے کہ وہ ممدوح کے جذبات جود وسخا کو بڑے "فن" سے تحریک میں لاتا ہے اور ان کو تحریک میں لانے کیلئے بڑی بڑی حکمت عملیوں سے کام لیتا ہے۔ کیونکہ یہی تو اس کا اصلی فن ہی ہے۔ وہ جذبات کو متاثر کرنا چاہتا ہے۔ اور جذبات کو متاثر کرنے کیلئے اوائل میں ایسی باتیں کہتا ہے جو دل کش ہوں اور التفات کو منجذب کر دے سکیں۔ جب ان ترکیبوں سے وہ دل میں گداز اور نرمی پیدا کر چکتا ہے تو دل آڑے ہاتھوں اڑا لینے کا ایک دوسرا حربہ یہ چلاتا ہے۔ اب وہ مخاطب کی تعریفیں کرتا ہے جس میں وہ اس کو آسمان پر چڑھا کر ایک دم اپنا لیتا ہے۔ اس بے سروپا تعریف پر حرف گیری کرنے والے سادہ لوح یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ شاعر کے مخاطب نہیں ہیں اور قصیدہ ان کی مدح میں نہیں ہے! اور کسی ممدوح پر اپنی تعریف بار خاطر نہیں ہوتی۔ بالخصوص جب وہ پہلے ہی سے زمین پر قدم نہ رکھتا ہو۔ بقول داغ۔

پہلے ہی وہ زمین پہ رکھتے نہ تھے قدم
تعریف کر کے اور بھی ہم نے اڑا دیا

قصیدہ گو کو درحقیقت ڈرامے کے اک کردار کی حیثیت سے دیکھنا چاہیئے جو کسی کو پھسلا پھسلا کر مطلب برآری کی گھات میں لگا ہو۔ اس زاویۂ نگاہ سے مدحیں "بے مفہوم" نہیں رہتیں۔ ان میں جو جمالیاتی نقائص ہوتے ہیں وہ تو نہیں مٹتے۔ مگر ان کو جس قدر لایعنی ٹھہرایا جاتا ہے وہ بر سر غلط معلوم

ہونے لگتا ہے۔ غرض چونکہ قصیدے کا "مقصد" ہی اک ذات کو مائل بہ کرم کرنا ہے اس لئے اس کی ترکیب میں ایسے عناصر مضمر ہیں جو محض اس مقصد کے حصول کے لیے آلۂ کار ہوں۔ یعنی جودت طبع دکھا کر اپنی طرف ملتفت کرنا اور خوشامد کر کے مطلب برآری کی راہ نکال لینا۔ نری طباعی کی نمود اور نرے خوشامد کے اسالیب کی تخلیق میں بھی بے لوث شاعری کا سررشتہ ہاتھ سے چھوٹ جانا لازم ہے۔ چنانچہ تمام قصائد کا دفتر خارجیت، "تصنع"، "استادی"، کھوکھلی سخن فروشی اور لفاظی کا مرقع ہے۔

اب اس طرح کا ارتقا قصیدے کی صنف ہی میں مضمر تھا، اس کا ابھر آنا ناگذیر تھا، اور جس کا ابھر آنا ناگذیر تھا وہ ابھر ہی کر رہا یا یہ محض اک سوئے اتفاق تھا ادبی اور تاریخی نقطۂ نگاہ سے خارج از بحث ہے۔ جیسا کہ مذکور ہوا امیران بنوامیہ کے دور کے قبل یعنی جہالت میں قصائد اپنی شان نزول کے اعتبار سے نرے گداگی نوا نہ ہوتے تھے۔ مگر قصیدہ کی موجودہ عمدی کی عمر میں یہ مدت کوئی سوا سو برسوں سے زیادہ پر مشتمل نہیں۔ جہالت کے بعد کے قصائد جہالت کے دور کے قصائد کے محاسن سے عاری ہیں۔ اور ان کی کوتاہیوں خامیوں اور نقائص سے معمور۔ ہوا یہ کہ شان نزول بدل گئی۔ قصیدہ گوئی کے مواقع اور محل اور ممدوح اور مداح کی نسبت اور مقام بدل گیا مگر رسم پرستی اور روایات پر کاربندی لازمی قرار پائی اور مروج ہوئی۔ اور یہ لزوم مالایلزم ایک دفعہ مروج ہو کر مدت العمر جوں کا توں رہ گیا۔ اور جس طرح دور دوئم کے قصائد بعض اعتبار سے دور

اول کی محض نقلیں ہیں اسی طرح بعد کے قصائد اس نقش اول کے محض نقوش ثانی ہیں۔ اور دور دوئم د اول میں جو فصل اور تمیز کے عناصر ہیں وہ آٹھویں صدی سے تا حال برقرار ہیں۔

ایک اور بات جو دوران ارتقا میں بدل جا سکتی مگر برقرار رہ گئی نہ صرف عرب میں بلکہ ایران وہندوستان میں بھی وہ مضامین کی ترتیب وتنظیم کی ترکیب تھی۔ صحرائیوں میں تسلسل اور پیچیدگی کا معیار وہ نہیں تھا جو اب ہمارا ہے۔ ان کا مذاق معمولی سے تسلسل اور ہلکی سی ربط پر بس کر لیتا تھا۔ یا شاید ان کی نفسیاتی اور ذہنی ترکیب ہی ایسی تھی کہ ما فی الضمیر چند در چند گریز مصور اور مخیل ہو۔ کیونکہ نہ صرف شاعری بلکہ نثر اور خطابت میں بھی ہم تسلسل اور پیوستگی کا یہی انداز دیکھتے ہیں۔ وجہ جو کچھ بھی ہو یہ انداز عام اور بلا استثنیٰ ہے۔ اور چونکہ عام اور بلا استثنیٰ ہے اس لئے ہم اس پر صرف گیری نہیں کر سکتے۔ ہم کسی قوم پر اپنا معیار ومقیاس نافذ نہیں کر دے سکتے۔ ہم کسی عمل کو جو معیار ومقیاس اس سے ماخوذ نہ ہو اس سے نہیں ناپ سکتے۔ عمل کے ناپنے اور تولنے کے معیار ومقیاس خود عملوں سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ اور چونکہ ہمارا موجودہ معیار ومقیاس ان سے ماخوذ نہیں ہو سکتا اس لئے ان پر نافذ بھی نہیں کر دیا جا سکتا۔ جاہلیہ کے قصائد کی ترتیب تسلسل ربط اور تکمیل کے اعتبار سے ڈھیلی ہے اور یہی ڈھیلی ترتیب پر اکتفا کر لینا تکمیلی سنت بن کر عرب اور عجم میں رائج ہوا اور تا ایندم مروج ہے۔ اور ہم کو اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے اپنے

مذاق کو اس سے ہم آہنگ بنانا ہوگا کیونکہ فنی عملوں کے فہم اور سمجھنے کے لئے
مذاق کی تربیت اور تہذیب شرط اولین ہے۔ نا تربیت یافتہ مذاق پر جمالیاتی
لطف اندوزی کا باب وا نہیں ہو سکتا۔

قصیدہ بالعموم تین اجزا پر مشتمل ہوتا ہے۔ اولاً تشبیب جو اوائل میں اکثر
عشقیہ ہوتی تھی محبوب کی یاد اور عیش رفتہ کی حسرتیں۔ غرض یہ تھی کہ ایک لطیف
ذکر چھیڑ کر اور مزیدار باتیں کہہ کر سامعین کی توجہ کو نفس موضوع کی طرف کھینچ لیں
اور دل میں اک نرمی اور گداز کا تاثر ابھار دیں۔ اس کے بعد مدح، ہجو یا تفاخر
جو اصلی موضوع ہوتا تھا پھر عرض مطلب۔ اور آخر میں دعائیہ کچھ اشعار۔
خال خال قصائد پند و مواعظت اور دیگر اخلاقی اور حکیمانہ موضوعات پر
بھی مشتمل ہوتے تھے۔ تشبیب جو اوائل میں ایام جوانی کے عیش رفتہ کی یاد ہوتی
تھی اور غالباً اسی رعایت سے تشبیب کہلاتی تھی، رفتہ رفتہ ایک عام تمہید
کی صورت میں مبدل ہو گئی جس کو شباب سے کچھ تعلق ہی نہ رہا۔ اس پر
بڑا زور صرف کیا جاتا ہے اور اکثر بڑی پر لطف ہوتی ہے۔ مدح یا ہجو یا تفاخر
جہالت میں اصلی واقعات کی تحریک سے ہوتی تھی مثلاً کسی کا کوئی بڑا کارنامہ یا
جو بروقت دلوں کو گرما گئے ہوتا تھا۔ یا کسی حریف جس سے صدمہ پہونچا ہو
اس کا زخم جو ہنوز تازہ ہوتا تھا۔ یا حسب و نسب پر تفاخر جو تمام عرب کی
خو بو میں فطرت ثانیہ کے طور پر داخل تھا۔ غرض محرکات اصلی، حالیہ یا حقیقی
اور فرضی ہوتے تھے اور شعرا ایک فوری ما حضر ذاتی ردعمل کو بیان کرتے تھے
تخیلہ عنصر معمولی یا برائے نام ہوتا تھا اصلی لطف جوش بیان کا ہوتا تھا۔ جو بڑی

روانی، سلاست، سادگی اور فصاحت کے حامل ہونے کی وجہ سے دلکش
بن جاتے تھے۔ فوری، ماحضر، موجودہ، پیشِ نظر محرک کے عدم میں عرب لاچار
ہوتے تھے وہ محض تخیل سے لطف نہ پیدا کر سکتے تھے۔ موجودہ مصوروں
اور بت تراشوں کی طرح وہ ایک پیشِ نظر موڈل کے محتاج ہوتے تھے۔ چونکہ
تخیل کو تقویت نہیں پہنچاتے رہے۔ نیم عرب اور اس سے کہیں زیادہ ایرانی
درباری پیشہ ور قصیدہ گو تھے۔ پیشہ ور ہونے کی وجہ سے وہ نہ تو کوئی فوری
ماحضر ذاتی تاثر رکھتے تھے اور نہ کوئی زبردست مخیلہ اور مصورہ محرک۔ وہ
محض تخیل سازی پر اتر آئے۔ کیونکہ کسی حقیقی یا مخیلہ اور مصورہ محرک کے
عدم میں یہی ممکن بھی تھا۔ ان کی تشبیہیں اکثر ادا بیان حسن طبیعت میں۔ جیسے
اغراق غلو اور لفاظی کا دفتر۔ اور دعائیں بے تکی کی باتیں۔ اور اس پر طولانی
کے تقاضے۔ کیونکہ بادشاہ اور امیر کی مدح مختصر ہو ہی نہیں سکتی۔ بقول غالب

"سفینہ چاہیئے اس بحرِ بیکراں کے لئے"

غرض سودا کے سامنے دو طرح کے نمونے اور مثالیں تھیں۔
ایک میں لطف محض زبان و بیان کا تھا۔ حسیاتی اور جذباتی مواد بھی اس میں
تھا۔ اور سچا اور محسوس۔ مگر ویسا ہی جیسا ایک نیم مہذب صحرائی کا ہو سکتا
ہے: عامیانہ، سادہ، بے رنگ اور معمولی روزمرہ کے موضوعات سے
وابستہ۔ اور لطیف تخیل، نازک احساس، رفیع موضوعات، اور وسیع
مطالعات سے عاری۔ اور دوسرا اغراق، غلو، تصنع، تکلف اور سخن سازی
کا ایک دفتر۔ نامطبوع نازک خیالی، جھوٹی مضمون آفرینی اور بے سر و پا زبان

درازی کا ایک بے محابہ سیلاب ہے۔ کوئی وقیع ہندوستانی مثال ان کے سامنے نہ تھی۔ ان کے دور کے پہلے کے لوگوں نے تو اس صنف کو گویا چھوا ہی نہیں اور ان کے معاصرین نے بھی اس کو اچھوتا ہی چھوڑ دیا۔ میر کے پانچ سات قصائد ہیں۔ مگر وہ آنکھ لگانے کے لائق نہیں۔

سودا قصیدہ گوئی کے اہل اور نااہل دونوں تھے۔ اہل اس حیثیت سے کہ وہ خارجی اور داخلی عناصر میں اتصال پیدا کر دینے کی قدرت رکھتے تھے ایک براق، تیز اور زود خیز احساس اور ذکاوت کے مالک تھے جو ہزاروں شئے کی چھیڑ سے موثر ہو جا سکے۔ اور ایک زبردست متخیلہ بھی پائے ہوئے تھے جو ان احساسات و تاثرات کو تخیلی قالب میں ڈھال سکے۔ اور اتنی تکنیکی مہارت کے بھی مالک تھے کہ ان کو حسن و خوبی سے الفاظ میں مبدل کر دے سکے۔ مگر ان کے مزاج کی ترکیب میں وہ توازن، وہ تامل، وہ عنان کشیدہ رہنے کی صلاحیت نہ تھی جو ایک زبردست تخیل کو بے لگام ہونے سے تھام لے، ہمیشہ اس کو وہ راست پر لگائے رکھے، اور عمل میں ایک رفیع معیار کا تقاضا کرے۔ وہ زود مشتعل اور زود رنج تھے۔ اور اس عالم کی تخلیق کو بھی قابل قدر سمجھتے تھے۔ حالانکہ یہ محض ان کی پریشان خاطری کے پریشان مرقعے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس راہ سے ان کے کلیات میں بہت سی ہجویں بھی داخل ہو گئیں۔ ہجو من حیث ہجو کے کوئی قابل گرفت شئے نہیں۔ ہجو بھی تنقیدی عیار پر اسی قدر گراں قدر اتر سکتی ہے جتنی مدح یا کوئی اور صنفِ مثلاً قطع، مثنوی، غزل وغیرہ۔ مگر اکثر ہجو گوئی کے وقت وہ بے قابو، غیر متوازن اور نابینا ہو جاتے

تھے۔ اس عالم میں اُن کی آنکھوں سے نیک و بد کی تمیز اُٹھ جاتی تھی۔ نیک و بد اخلاقی معیار سے نہیں، بلکہ جمالیاتی معیار سے۔ ان کی ہجووں میں بالعموم جمالیاتی قدریں ناپید ہیں الا ماشاء اللہ۔

قصائد کی تعمیر میں اصلی چیز تشبیب یعنی تمہید ہے۔ سودا کے مدحیہ قصیدوں کی تشبیہیں کسی کی تشبیب سے ٹکر لے سکتی ہیں۔ انوری، خاقانی، فاریابی، عرفی، ظہوری کسی سے۔ اس کا بیانیہ ٹکڑا مشاہدے کی وسعت، نظر کی عمق، و تفصیل تک رسائی، اور زاویۂ نگاہ کی ندرت میں بجز قاآنی کے اور کسی سے پیچھے نہیں۔ اور قاآنی سے بھی اکثر ہم دوش ہے۔ اور نرے تصنع اور تکلف سے فی الجملہ مبرا ہونے میں سنائی اور سعدی کے رنگ سے مل جاتا ہے۔ جو بات میرے ذہن میں ہے وہ سودا کے چمک اور دستک اور ذوق کے راحت اور نخوت والے قصیدوں کے تقابل سے صاف ہو جا سکتی ہے۔ ذوق خاقانی اور انوری اور عرفی اور ظہوری نہیں۔ مگر چلتے ہیں اُسی روش پر۔ تخیل اور فکر کا ڈھانچہ ایک جیسا ہے۔ یعنی انھیں کی تتبع اور پیروی میں ہے۔ ان میں وہی بات ایک نسبت پیمانے پر ہے جو ان لوگوں کے یہاں رفیع پیمانے پر۔ پیمانے کا مبتیک بہت فرق ہے۔ مگر پیمانے کے اندر چیز وہی ہے۔ آپ سودا اور ذوق کے قصائد مطالعہ کر کے جو میں کہہ رہا ہوں اس کو خود جانچ لے سکتے ہیں۔ اور ویسے ظہوری اور خاقانی وغیرہ کے کلیات بھی نایاب نہیں۔ مگر شاید آپ کو اتنی مہلت نہ ہو۔ بہر کیف مقصد یہ ہے کہ سودا کے بیانیہ ٹکڑوں میں تصنع اور تکلف کا عنصر محسوس سا کم ہے۔ تشبیہیں اور استعارے

مطالعے اور مشاہدے سے بدرجہا قریب تر ہیں۔ اور یہ اس وجہ سے ہے کہ انکے
مواد کا سرچشمہ اور ماخذ ان کا "دیدۂ وا" ہے "حس کی ذکاوت" ہے اور خارجی
اور داخلی عناصر کے اتصال کی قدرت ہے۔ بخلاف اس کے عرفی اور ظہوری
اور ذوق وغیرہ آنکھیں بند کئے اپنے کلبۂ احزان ہی میں محض متخیلہ کو ماخذ اور
سرچشمہ بنا ڈالتے ہیں۔

قصیدے میں تصنع اور تکلف سے قطعی پرہیز تو شاید ممکن ہی نہیں۔ گو جاہلیت
کے قصائد ایسے ہی ہیں۔ اور سنائی اور سعدی کے قصائد میں بھی یہ خصوصیت
صاف نمایاں اور مشہود ہے۔ مگر امرأالقیس اور زہیر اور لبید کا ماحول ہی
اور تھا۔ صحرائی عربوں کا مزاج ہی اور تھا۔ ان کے جذبات و احساسات ہی
اور طرح کے تھے۔ اور پھر تعداد کی بہتات اور کثرت کا بھی ہنوز اثر محسوس نہ
ہونے پایا تھا۔ یعنی شعرا اس بات پر ہنوز مجبور نہ ہوئے تھے کہ محض ندرت،
بدعت، اختراع اور اپج کی بنا پر ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی
کوشش کریں۔ میدان اچھوتا اور ناپالودہ تھا اور بلا مصنوعی آلہ کاروں
کی مدد کے کام چلا لینا ممکن تھا۔ سنائی اور سعدی کے زمانے تک یہ بات
بلاشبہہ اٹھ چکی تھی۔ مگر سعدی سعدی تھے۔ جو بات وہ کر سکتے تھے نہ دوسرا
کرنے کی ہمت کر سکتا تھا اور نہ کر سکتا تھا۔ سعدی پر ماحول کے اس طرح
کی سخن پردازی کے تقاضے ہی نہ تھے جیسے انوری، فاریابی اور عرفی وغیرہ
پر۔ یعنے انھوں نے اپنی درشتی، خودداری اور آزادہ روی سے ممدوح پر
بے سروپا مدح کی توقع کا باب بند کر رکھا تھا اور اُن سے اُن کے ممدوح

اس کے متقاضی ہی نہ ہوتے تھے۔ اور پھر ان کی قوت تعمیر و تخلیق بھی اس پایہ کی تھی کہ بلا مصنوعی زیور اور آرائش کے بھی ایک کمال حسین شئے اتار لے۔ سنائی بھی اسی زمرے میں ہیں گو اس منزل پر نہیں۔ آپ دیکھ چکے ہیں کہ جب قصیدہ گوئی نیم عرب شعرا تک پہنچی تو اس کی اصلی روش بدلنے لگی اور جب عجم میں مروج ہونے لگی تو اور بدل گئی ۔ اولاً تو ابو نواس اور متنبی امرأالقیس اور زہیر کا مزاج ہی نہ رکھتے تھے۔ اور دوم ان کا دہ خارجی ماحول ہی نہ تھا۔ دونوں کا اثر ان کے کلاموں پر ہوا۔ یہ اثر دو تین طرح کا تھا۔ اولاً یہ روش قائم ہونے لگی کہ قصائد میں شان، شکوہ، جلالت اور رفعت ہو یعنی الفاظ و خیالات معمول سے دگرگوں ہوں۔ ظاہر ہے کہ اس روش میں خاقانی اور عرفانی کی ساری مغلق نوازی اور دقت طرازی کا بیج پنہاں تھا۔ اور دوسرے یہ کہ اب قصیدہ گوئی اور پیشیوں کی طرح ایک مستقل پیشہ تھی، اور پیشہ ور مالک کے مقابل میں ہمیشہ اس کا رخ دیکھ ہی کر فرض انجام دے سکتا ہے۔ اور تیسرے یہ کہ جوں جوں وقت گذرتا گیا ان دونوں اسباب کے تحت انجام پائے ہوئے قصائد کا انبار لگتا چلا گیا اور قصیدے سے مراد ہی اس نوع کی ایک صنف ہو گئی اور جب نوبت سودا کی پہونچی تو ان کو اسی جنس کی ایک شئے تعمیر کرنی تھی۔

سودا سنائی اور سعدی نہ تھے۔ نہ مزاجاً اور نہ ماحولاً۔ نظام الملک اور شجاع الدولہ کے دربار میں وہ چھپا بن کر سعدی کی طرح بے باک ہو اعظمت نہیں شروع کر دے سکتے تھے۔ اور نہ انوری فاریابی اور خاقانی کے

کے ہم وطن اور ہم مذاق رؤسا کی شان میں بلا زیور و آرائش کا ایک "تحفہ" قصیدہ پیش کر دیے سکتے تھے۔ چنانچہ ان کی خلاقی اور طباعی نے ایک زمانی شے "تخلیق کی ان کے متین، سنجیدہ، اور سنبھلے ہوئے قصائد شان، شوکت، جلالت اور رفعت میں فارسی شعرا کے دوش بدوش ہیں۔ اور نازک خیالی، مضمون آفرینی اور بلند پروازی میں اگر آگے نہیں تو پیچھے بھی نہیں۔ اور تصنع اور تکلف کے عیب سے فی الجملہ مبرا ہونے میں سنائی اور سعدی کے علاوہ سب سے افضل ہیں۔

سودا نے کم و بیش چالیس پینتالیس غالباً بیالیس قصیدے کہے۔ اس میں تقریباً ایک تہائی یعنی چودہ پندرہ جوش عقیدت اور حصول ثواب کی کے جذبات کے تحت کہے۔ یہ قصائد حمد، نعت، اور منقبت میں ہیں تشبیہیں پرجوش اور پراثر ہیں۔ استعارے اور تشبیہیں صاف اور قریبی ہیں۔ بیان اس قدر مخیل ہے کہ ایک تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔ خواہ وہ لیلائے "خوشی" کی ہو خواہ سلمائے "بہار" کی مبالغہ اور اغراق ہے۔ مگر بہت چیدہ چیدہ۔ اور اکثر اس طرح کا ہے جیسے محمل یہ ہے کہ حمد، نعمت اور منقبت کے سیاق میں بطور ظہور معجزات کے صحیح معلوم ہونے لگے۔ اور مذہبی افتاد طبع رکھنے والوں کی طبیعت کو اس کی غرابت کا احساس بھی نہ ہو۔ تشبیب سے گذر کر خود مدح و ثنا میں بھی مذہبی جوش، اور حسن عقیدت خلوص، صداقت اور محبت کی جھرنا ممکنات اور محالات پر ثبت کئے دیتے ہیں۔ معتقد کی آنکھ میں مقتدا سے سب کچھ ممکن ہے۔ خواہ وہ غیر معتقد کو مبالغہ اور خلاف فطرت ہی کیوں نہ معلوم ہو۔ غرض سودا کا جوش عقیدت ان کا

حالات کو بھی خلوص، صداقت اور صحت کے رنگ میں رنگ دیتا ہے۔ چڑیوں
کے انڈوں سے بچوں کا قبل از وقت نکل پڑنا، روٹی دال کا ہرا ہو جانا وغیرہ
وغیرہ چشم عقیدت میں محالات ہی نہیں۔ ان کی آنکھوں میں ان بیانات
میں اغراق و مبالغہ بھی نہیں۔ غرض سودا کو انتخاب سیاق میں ایک عجیب
ملکہ ہے۔ جو بظاہر بے لطف مبالغات سے ان کی بے لطفی کا داغ دھو
دیتا ہے۔ اور صحت اور صداقت کے رنگ میں رنگ دیتا ہے۔

بعض مدحیہ قصائد میں ایک جھلک عرب کی ملتی ہے۔ یعنی محرک کا
حالیہ، موجودہ اور فوری ہونا۔ اور فنکار کا ان کی نقاشی میں مشغول ہو جانا۔
تو ظاہر ہے کہ اکثر مداحوں نے کسی حالیہ شان نزول ہی کے سبب سے قصیدے
انجام دیئے ہوں گے۔ مگر یہ اسباب بے معنی لفاظی کے پردوں میں مجوب
ہیں۔ قصیدے میں ان کا کوئی اثر آثار موجود نہیں۔ مگر سودا کے بعض قصائد
میں شان نزول جزو قصیدہ بنکر جلوہ فرما ہے۔ مثلاً شجاع الدولہ کی شان
میں روہیوں پر فتح کی تہنیت میں جو قصیدہ کہا ہے اس میں وجہ جنگ، طرز
جنگ اور میدان جنگ کا ایک صاف نقش ابھرا ہوا ہے۔ اسی طرح
... اور قصیدہ شہر آشوب میں ہے: جو ان ہے اور زبان ہے؛ وغیرہ۔ اس
قصیدے میں بھی وہ ماحول آنکھوں میں پھرنے لگتا ہے جس میں سودا کی بسر
ہوتی تھی۔ شاعرانہ مبالغہ تو ظاہر ہے کہ ہے۔ مگر شاعرانہ کی حد سے اتفاقاً
تجاوز کر جاتا ہے۔ اور بالکل بے سر دپا کی حدود میں گویا نہیں جا پڑتا۔

اس طرح کے قصائد کے علاوہ کچھ قصیدے ہجو میں بھی ہیں۔ مگر ان میں
عام طور سودا کا سودا وہی مواد پھوٹ پڑا ہے۔ قوت تعمیر و تخیل بد بختوں کی

قسمت کی طرح کہیں سوئی پڑی ہے۔ تخیل زیادہ تر عامیانہ رستوں پر ہرزہ گردی میں پریشان ہے یا وہی ایرانیوں کے مفروضہ صحرائے فکر میں بھٹکتا پھرتا ہے۔ بڑی فکر و تامل اور ہمہ دانہ مطالعہ کے باوجود مجھے تمثیل دولہا کے گھوڑے کی سست روی کی وجہ سے دولہن کے گھر ایک بزرگ معمر کے پہنچنے کی تمثیل مطلق کوئی لطف نہیں بخشتی۔ اور پھر اس طولانی قصیدے میں جابجا چھوٹے چھوٹے نقوش بکھرے پڑے ہیں جو کہیں مل کر ہم آہنگ نہیں ہوتے یعنی کوئی مکمل اور صاف نقش نہیں ابھارتے ہیں۔ جیسے مصور کے پردے پر چھوٹی چھوٹی متعدد صورتیں بنی ہوں جو مربوط ہو کر ایک نہ ہو جائیں بلکہ ہر اک یوں ہی الگ تھلگ نامربوط طور پر کھڑی ہوں۔ بعض نقوش بذات خاص پر لطف بھی ہیں۔ مگر اصلی موضوع سے اس قدر الگ اور دور افتادہ کہ صرف مطلب نہیں ہوتیں اور بے محل معلوم ہوتی ہیں۔ مگر سودا در حقیقت سودائی تھے۔ اور جہاں ممدوح کی شان ہرزہ گردی میں مانع نہیں ہوتی اور سنجیدگی اور متانت کے جادے پر لگائے نہیں رہتی وہ شتر بے مہار ہو جاتے ہیں۔ اور متخیلہ اسی گھوڑے جیسا سست رو اور اڑیل ہو جاتا ہے جس کا انھوں نے خاکہ اڑایا ہے۔ مگر مروجہ کلیات میں اس طرح کے قصائد بہت کم ہیں۔ اور رؤسا اور امرا کے شان میں کہے ہوئے قصائد عامتاً بھی اس پایہ کو نہیں پہنچے جس کو نعت اور منقبت والے قصائد پہونچ جاتے ہیں۔ کم از کم سودا جیسے سودائی کے لئے تو ان بزرگوں سے نسبت ایک اعجاز کا حکم رکھتی ہے۔

سودا نے قصائد کے علاوہ غزلوں کا بھی ایک دیوان مرتب کیا۔ اور یہ دیوان مجموعتاً کسی دیوان سے کم رتبہ نہیں۔ وہ اپنے زمانے میں میر کے

مدمقابل سمجھے جاتے تھے۔ یعنی غزل گوئی میں۔ اور بعض اسے بہتر بھی سمجھتے تھے۔
اور قصیدے میں تو خیر کوئی نسبت ہی نہیں۔ میر جہاں میر ہوتے ہیں اور
اپنے محدود دائرے میں غزل خواں ہوتے ہیں وہاں ان کا کوئی مشکل سے
ہمسر ہوتا ہے۔ مگر یہ میدان بہت محدود ہے۔ اور اگر تمام دیوان پر مجموعی حکم
لگایا جائے تو سودا کا دیوان اس سے کم وزن نہیں۔ انکے کلام میں تنوع بہت
زیادہ ہے کیونکہ وہ اپنی ذکاوت کی تیزی اور زود خیزی کی وجہ سے عالم و مافیہا کے
ایک وسیع تر حلقے سے منسلک تھے۔ اور انکا تخیل زیادہ رسا اور مضمون آفریں
تھا۔ اور اردو قلمرو میں بھی انکے متخیلہ کی رسائی قلب کے ایک وسیع تر گوشے پر حاوی
تھی۔ وہ اسکو میر جیسے بہتر سمجھتے تھے یعنی اس سے زیادہ آشنا تھے۔ ہاں اسمیں
بعض ماجروں اور کوائف کو وہ میر کی تڑپ کے ساتھ نہیں محسوس کرتے۔ اور انکے
مزاج میں وہ نرمی، وہ خاکساری وہ ہیچ مداری نہیں جو آرزو دل، تمناؤں حسرتوں
اور غموں کے بیان کو دو آتشہ بنادے حسرت تو ہر کی قابل رحم ہے۔ مگر اک مجبور کی حسرت کو
اور رلا دیتی ہے۔ سودا کی آرزوئیں، تمنائیں اور حسرتیں بس آرزوئیں، تمنائیں اور
حسرتیں ہیں جیسی ہر شخص کی ہوتی ہیں وہ اک مجبور، اک بیکس اک بینوا کی مسوسیں نہیں۔

مثنویاں بھی ہیں۔ مراثی بھی متعدد ہیں۔ اور مخمس اور مسدس وغیرہ بھی کافی
ہیں۔ مگر اس مطالعہ میں یہ اصناف زیر بحث نہیں۔ اور غزل کا بھی محض ضمنی تذکرہ
ذکر کردیا گیا ہے کیونکہ سودا جہاں قصیدہ گو کی حیثیت سے اردو شعرا میں بے مثال اور
ایرانی شعرا کے ہمتا ہیں وہاں غزل گو شعرا کی بھی وہ صف اول ہی میں ہیں۔ اور سودا
کی فنکاری کے اس میدان کو نامذکورہ چھوڑ دینا انکی شخصیت اور کمال فنکاری کے
ساتھ ایک ناانصافی ہوتی۔ اور "قصیدہ اور سودا" کی سرخی قائم کرنے
میں اس طرح کی کوئی بات ذہن میں نہ تھی۔

مرثیہ اور میر انیس

انیس بھی اقبال کی طرح "بایک دل دو دلبر داشتن" کی مصیبت میں گرفتار تھے۔ اور جمالیات کے میدان میں انھوں نے بھی اقبال کی طرح "خود داراو دل با سکندر داشتن" کی سیاست سے کام لیا۔ اقبال کا دل پیام مشرق کے بار امانت سے بے چین اور اس پیام کو حجازی لے میں گانے کا سودائی تھا۔ انیس کا دل اہل بیت کی محبت میں رچا اور شاعری پہ تلا تھا۔ اقبال فلسفی اور مصلح تھے۔ انیس ذاکر اور مداح شبیر۔ ذوق اصلاح نے اقبال کو مبلغ بنایا۔ اور خاندانی روایات نے انیس کو تحصیل ثواب پہ مامور کیا۔

انیس ایک ذو رخی شخصیت رکھتے تھے مگر جمالیات اور ادب میں شخصیت کے اس دوسرے رخ سے ہم بلا واسطہ اور بذات خاص کوئی دلچسپی نہیں رکھتے۔ بلکہ صرف ایک واسطے اور نسبت سے یعنی جہاں تک شخصیت کا یہ پہلو ان کی شاعرانہ حیثیت اور شاعری میں دخیل ہو گیا ہے۔ مگر یہ ایک عجیب ہوئے اتفاق ہے کہ یہ دونوں گرامی فنکاران اپنے فن کی عظمت اور ایک آلہ کار کی حیثیت سے اس کی اہلیت سے بے خبر تھے اور اپنی اسی خدمت کو اہم تر قرار دیتے تھے جو شاعری اور جمالیات کے بلا توسط بھی انجام دی جا سکتی تھی۔ جمالیاتی تاثرات ابھار کر اور اس کے توسط سے جو دیرپا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے اس کے وہ یا تو مطلقاً قدر دان ہی نہ تھے یا غیر جمالیاتی دلچسپیوں نے ان کے مذاق اس قدر آلودہ کیا تھا کہ وہ اس پر بس نہ کر سکتے تھے۔ اور جمالیاتی تاثرات کو غیر جمالیاتی آمیزشوں سے مخلوط کر دیتے تھے۔ ممکن ہے کہ اگر غیر

جمالیاتی زاویۂ نگاہ سے دیکھنے پر انکی غیر شاعرانہ حیثیت ہی زیادہ اہمیت رکھتی ہو۔ مگر جمالیات اور ادب کی دنیا کو اس سے واسطہ کیا؟ وہ غیر فنکار سے روشناس کیا؟ اور میر انیس اپنی نظر میں کیا تھے اس سے ہمیں دلچسپی کیا؟۔

اور پھر "فن، فنکار، اور عمل" کے مضمون میں آپ دیکھ چکے ہیں کہ "الاعمال بالنیات" کی حدیث فنون لطیفہ میں موثر نہیں۔ ہم فنکار کے عمل کو اس کی نیت کی میزان پر نہیں تولتے۔ بلکہ خود عمل کے نفسیاتی، مادی محتویات اور ہیأت کے خصوصیات کے باٹ پر۔ ایک معصوم شیر خوار جس کے ابھی ابھی رضاعت کے ایام پورے ہوں کھیل ہی کھیل میں بلا قصد، اور نیت اپنے باپ کے قلم سے ایک ایسی شکل بنا دے سکتا ہے جس کو ماہر سے ماہر مہندسین بھی ایک بے عیب دائرہ تسلیم کر لینے پر مجبور ہو جائیں۔ اور ایک پختہ کار سے پختہ کار مہندس سے بھی عالم بے اعتنائی و غفلت میں ایک ایسا دائرہ بن جا سکتا ہے جس کو صحیح دائرہ قرار دینے میں بھی کلام کی گنجائش ہو۔ ماحضر شکل کی جانچ اور پرتال کو شکل بنانے والے کی نیت، قصد اور ارادے سے مطلق کوئی تعلق نہیں۔ خطوط ہاتھوں سے کھنچ جانے کے بعد شکل اختیار کئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اور ان کے شکل پکڑ لینے کے بعد مہندس ان کو نقد و نظر کے لئے بلا تکلف اٹھا لے سکتا ہے۔ علی ہذا القیاس الفاظ کا مجموعہ منہ سے یا قلم سے نکلنے کے بعد ایک عبارت کی شکل اختیار کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اور ہر عبارت کو نقاد تنقید کے لئے بلا تکلف اٹھا لے سکتا ہے۔ خواہ لکھنے والے نے کسی وجہ سے لکھا ہو کسی نیت سے لکھا ہو کسی موقعہ پر لکھا ہو۔ غالب کے اردو خطوط ہمارے بایۂ ناز جواہر پارے ہیں۔ مگر غالب نے اردو میں خطوط کیوں، کس ارادے اور کس قصد سے لکھے ادبی تنقید میں ایک غیر متعلق بحث ہے۔

ہم ایک شئے لکھی ہوئی پاتے ہیں اور اس شئے کو ایک "عمل" قرار دیکر اسکی تنقید کے بالکل مجاز ہیں۔ میر انیس نے زادِ آخرت کا سامان سمجھکر اور دین کا سرمایہ جمع کرنے کی نیت سے مرثیہ گوئی شروع کی تو بہت خوب کیا۔ مگر یہ ادیب کے دیکھنے کی چیز نہیں۔ ادیب زادِ آخرت کیا ہے کیا جانے؟۔ اور سرمایۂ دین فراہم کرنے کے طریقوں سے کیا واقف۔؟

مراثی غالب کے خطوط کی طرح ایک ادبی نوعیت رکھتے ہیں۔ اور ہم میر انیس کی نیت قصد و ارادے سے بے نیاز انکو ایک عمل کی حیثیت سے جمالیات اور فنونِ لطیفہ کی کسوٹی پر پرکھ سکتے ہیں۔ انکی ذاتی نیت، انکا قصد و ارادہ، اور مراثی کی شان و محل تصنیف بذاتِ خود قابلِ اعتنا نہیں اور بذاتِ خاص ادبی تنقید میں غیر متعلق موضوعات ہیں مگر گو وہ بذاتِ خود غیر متعلق موضوعات ہیں ایک واسطے سے بحث کی حدود میں کھینچ آتے ہیں۔ ہم کو عایت احتیاط برتنا چاہیئے کہ اسی واسطے سے جو راہ کھلتی ہے اس سے دور نہ بھٹکیں اور اسی حد تک اس کو معرضِ بحث میں لائیں جہاں تک اس واسطے سے کھینچ لانا جائز ہو۔ درمیانی واسطہ یہ ہے کہ ضرورت اور محلِ تصنیف اور حصولِ ثواب کی نیت وغیرہ جیسے غیر جمالیاتی عناصر نے مراثی کی جمالیاتی ہیأت کی تشکیل اور تالیف پر اپنے سائے ڈال رکھے ہیں اور مراثی پر فنکارانہ عمل کی حیثیت سے تکمیل میں ان کے نقوش صاف پائے ہیں۔ ہم عمل پر ان سایوں کے اسباب کی تلاش اور نقوش کی موجودگی کی تاویل میں نیت، قصد، ارادہ اور شان و محل تصنیف وغیرہ تک پہنچ سکتے ہیں۔

اردو مراثی اپنی اصل و نہاد کے اعتبار سے ایک حد تک بچکے بلا قصد و ارادہ مگر خاصی کامیابی کے ساتھ بنائے ہوئے دائرے سے ملائے جا سکتے ہیں۔

اور دوسری طرف ایک پختہ کار مہندس کے عالم بے اعتنائی و غفلت میں بنائے ہوئے
معیوب دائرے ہیں۔ قصد و ارادہ کی نسبت "ایک حد تک" کی قید محض منطقی تحفظ کے
خیال سے نہیں ہے۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ وہ "بلا" قصد و ارادہ نہیں عالم وجود میں
نازل ہو گئے۔ گو قصد و ارادہ کو تحریک میں لانے والی قوت کوئی اس طرح کی جمالیاتی
قدر نہیں تھی جو خالص جمالیاتی عملوں کی تعمیر میں بالعموم ہوتی ہے۔ یہ قصد و
ارادہ جمالیاتی نہیں بلکہ مذہبی تحریک سے اٹھا اور اسی لئے جمالیاتی ذوق کی نسبت
مذہبی ذوق کو زیادہ سکون و طمانیت حاصل ہوئی۔ مرثیے میں جمالیاتی محرکات اور
جمالیاتی تحریک اور جمالیاتی سکون و طمانیت سب ثانوی اور ضمنی قدریں ہیں۔
دوسری منزل پر ہیں۔ اور آپ گفتگو میں بے تکلفی کی اجازت دیں تو میں کہوں گا
محض گھاتے میں حاصل ہو گئیں ہیں۔ اور اس وجہ سے ہم اس گھاتے میں بن گئی ہوئی
چیز کو ایک "بلا" ارادہ تخلیق بھی کہہ سکتے ہیں۔ مگر بلا ارادہ مخلوق ہونے کے باوجود
یہ من حیث عملوں کے دنیائے ادب میں موجود ہیں۔ اور ہم ان کا ایک جمالیاتی
عمل کی حیثیت سے مطالعہ کر سکتے ہیں۔ زمانے کی بالارادہ کوشش کے نتائج
کے طور پر جو مرثیے بنے اس سے ہمیں بحث نہیں۔ نہ ہم مراثی کو ذکر کی حیثیت سے
تولے اور پرکھیں گے۔ اور نہ ان کے ذکر ہونے کا عذر کسی موقع پر جائز سمجھیں
گے۔ اس حیثیت سے ہم کلام کے محرم ہی نہیں۔ بلکہ اس رخ سے ہم آشنا
ہی نہیں۔ مگر جو مرثیے بلا ارادہ ایک ادبی عمل کی صورت میں موجود ہے اور دعوت
نظر دے رہی ہے اس سے ہم محض جمالیاتی عمل کی حیثیت سے ذوق نظر کے مزے
لیں گے۔

یہ کوئی انوٹھا، انوکھا، اور نادر مشغلہ اور طریقہ کار نہیں ہے اور تقریباً
تمام فنون لطیفہ میں کم و بیش رائج ہے۔ بات یہ ہے کہ بعض چیزیں مثلاً سیپی

فنکاروں کے "بے مصرف" ظروف، ہاستانی انصار کی "لاحاصل" جالیاں، یا ماڈرنسٹ
مصوروں کی "بے معنی" تصویریں کچھ جمالیاتی ذوق کے اضطراب سے وجود
میں آتی ہیں۔ اور کچھ جمالیاتی ذوق نظر اور تشنگی کو سکون و طمانیت بخشتی
ہیں۔ ورنہ یوں عامتاً وہ "بے مصرف"، "لاحاصل"، اور "بے معنی" ہیں۔ اور بعض
چیزیں مثلاً دھاتی کمہاروں کی کام چلاؤ ہانڈیاں، جولاہوں کے گاڑھے اور
لوہاروں کے ہل اور میخ مصرف اور ضرورت کیلئے بنائے جاتے ہیں اور
رفع ضرورت کرتے ہیں۔ ہم ایک چینی گلدان کو صرف جمالیاتی معیار پر تولتے
ہیں۔ ہانڈی کو کبھی اس طرح تولنے کا گمان بھی ذہن میں نہیں لاتے۔ اور
گاڑھے کو ہمیشہ رفع ضرورت کے نقطۂ نگاہ سے دیکھتے ہیں کبھی اس کو جمالیاتی
کسوٹی پر کسنے کا گمان بھی نہیں کرتے۔ مگر جہاں چند طرح کی قدریں آکر یکجا ہو
جاتی ہوں وہاں چند حیثیتوں سے جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ مگر چند حیثیتوں
سے جانچ اور پڑتال کو الگ الگ رکھنا چاہیئے۔ چند طرح سے پرکھنے کی معنی سب
کا مجہول خلط نہیں مثلاً ایک طلائی گلے کے طوق یا بازو کے تعویذ کو ہم "مال"
کی حیثیت سے الگ تولتے ہیں۔ اور "اسباب حسن" کی حیثیت سے الگ دیکھتے
ہیں۔ اور گاہے "آثار" قدیمہ کی حیثیت سے الگ جانچتے ہیں اپنے اپنے اغراض
و مقاصد اور زاویۂ نگاہ کے اعتبار سے ان حیثیتوں کا بالکل الگ الگ تعلق رکھنا
بالکل ممکن ہے۔ میوزیم والے کبھی وزن پر نہ جائیں گے۔ وہ صرف قدامت
کو دیکھیں گے۔ کیمیاوی تجربات کرنے والے نہ عمر کو دیکھیں گے نہ کام اور بناوٹ
پر جائیں گے۔ اور ایک با مذاق طناز حسینہ صرف نقش پر جائے گی۔ اسی کی
آنکھ میں وزن کا کچھ وزن نہیں۔ عمر کا کچھ لحاظ نہیں۔ جو کچھ ہے کام۔
اُردو و فارسی بھی اسی طرح کی بوقلموں ایک شئے ہیں۔ لاکھوں در لاکھ

نفوس ان کو نگاہ عقیدت سے دیکھتے ہیں اور حصول سعادت کے ذریعے کے طور پر
سنتے ہیں۔ انیس و دبیر کی مرثیہ خوانی کی مجالس میں جو ٹھٹ ہوتی تھی اس میں عوام
تمام تر اسی طرح کے کوائف سے متاثر ہوتے تھے اور انھیں جذبات کی آسودگی
لیکر گھر لوٹتے تھے۔ کہنے والے خود بھی انھیں کوائف میں سرشار، انھیں جذبات
سے لبریز، اور انھیں اقسام کی تحریکوں سے مشتعل ہوتے تھے۔ وہ اپنے کو
حدیث خوان اور ذاکروں کے ثواب کا مستحق سمجھتے تھے۔ اور اپنے کو "مداح"
اور "ثناگو" وغیرہ کے القاب سے یاد کرتے تھے۔ مگر جیسا کہ عرض کیا جا چکا
ہمیں مرائی کے ان پہلوؤں سے مطلق بحث نہیں۔ نہ ہم مرثیے کو ذکر کی حیثیت
سے پرکھیں گے۔ نہ اس کے ذکر ہونے کو کسی جمالیاتی عیب کا عذر سمجھیں گے
نہ مرثیہ گویوں کو سعادت، ثواب اور حسنات کی ترازو پر تولیں گے اور نہ ان کی مداح
ذاکر اور ثناگو کی حیثیت سے مجالس عزا یا منبر پر خطابت میں دلچسپی لیں گے۔
الا جس حد تک یہ باتیں ان کو بحیثیت شاعر کی حیثیت سے دیکھنے اور سمجھنے میں
اور ان کے کلام کو شعر اور شاعری کی حیثیت سے پرکھنے میں معاون اور دخیل
ہوں: یعنی ان میں بعض بعض اجزا اور خصوصیات کی موجودگی یا عدم کا سامان
سبب بن گئی ہوں۔ یا ان کی تاویل و توضیح کر سکیں۔ ہم مرثیوں کو اسی نظر سے
دیکھیں گے جس سے مغربی مستشرقین قرآن اور بائبل کو دیکھتے ہیں۔ یعنی محض ایک بالیاتی
زاویے سے محض ایک ادبی کارنامے کی حیثیت سے۔

میر انیس بیانیہ شاعری کی نادر قوت رکھتے تھے۔ زبان کے مالک اور ماہر تھے
لسانی نکات سے کماحقہ واقف تھے۔ روایات کے عالم تھے۔ جزو کے بیان میں
ید طولیٰ رکھتے تھے۔ اجزا کی لذت میں گم ہو جاتے تھے۔ کل کا اجمالی نقش نہ قائم
کر سکتے تھے۔ یا کم از کم مصلحت اور ضرورت کے تقاضوں سے اس کی طرف

توجہ کم کرتے تھے جس دور میں آئے اُس دور کے رنگ میں ریشہ ریشہ رنگے تھے۔ اُس کے تقاضوں کو خوب سمجھتے تھے اور ان کے پورا کرنے کی پوری صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کے قلب و دماغ میں مداح اور ثنا گو کے جذبات جو گویا آگ کی طرح بھڑک اور سخارات کی طرح کھول رہے تھے۔ ان کی آنکھیں لکھنؤ پر گڑی تھیں ان کا ہاتھ مجلس کی نبض پر تھا۔ اور وہ نہ صرف تصنیف و ترتیب میں بلکہ پڑھنے کے انداز میں بھی تکلف اور اہتمام سے کام لیتے تھے۔ اور انھیں تمام باتوں کا یہ ثمرہ ملا کہ جب وہ بر سر منبر جلوہ فرما ہوئے تو "ستارہ بہ رخشید و ماہ مجلس شد" کا واقعہ ظہور پذیر ہوا۔

ایک عرصے تک لکھنؤ کی عجائب پرور سرزمین میں دو آفتابوں کے بہ یک وقت طلوع ہونے کا عجوبہ منظر نظر آیا۔ لکھنؤ کے آذر پرست دو گروہ میں بٹ گئے۔ منجموں میں تفرقہ پڑ گیا۔ چرخ تفرقہ پرداز اپنی تفرقہ پردازی کے تماشے دیکھنے میں لگ گیا۔ طالع ساز گار متذبذب، انگشت بدنداں خاموش دکھیا گیا۔ میزان عدل کانپتی رہی۔ اور ایک شور محشر برپا رہا۔

تقریباً کوئی سو سال کی سخت ہنگامہ آرائی کے بعد انیسیوں اور دبیریوں کا معرکہ اب انیس کے حق میں رو بہ فیصلہ ہے۔ جو چیز بالآخر گوئے سبقت لے جاتی نظر آتی ہے وہ میر صاحب کی فصاحت، سلاست، اور بیان کی بے تکلفی ہے کیونکہ غرابت، ثقالت اور تکلف سے بری نہ ہونے کے باوجود اول الذکر قدریں میر صاحب کے کلام میں ان کے حریف کے کلام سے نسبتاً زیادہ ہیں۔ اور اُردو مراثی اور مرثیہ گویوں میں موازنہ بس اسی اعتبار سے ممکن ہی ہے۔ ورنہ اور کوئی قدر موازنے اور مقابلے کی ہے ہی نہیں۔ اصلی چیزیں جن پر رزمیوں کا دار و مدار ہوتا ہے یعنی واقعات کا اختراع و نظام اور کرداروں کی تخلیق ان کی گنجائش منتخبہ موضوع

میں شروع ہی سے بہت محدود تھی اور زمانے اور ماحول اور موقع کے تقاضوں کی جوابدہی میں اور بھی سکڑ کر محض یک جہتی اور یک رخی ہو گئی۔ اور رسمی، فرضی اور مصنوعی عناصر سے اس قدر بھر گئی کہ نہ تو کسی حقیقی شئے سے تطابق اور اس اصل سے تقابل، اور نہ محض ایجاد و اختراع کی بنا پر موازنہ اور تقابل ممکن ہے۔ دونوں کی تخلیقات ادنیٰ، معمولی، سطحی، اور بے لطف من گھڑت اور اغراق سے اس قدر آلودہ ہیں کہ واقعات و کردار کا موازنہ بھی محض ان کے بیان کی فصاحت سلاست اور لطف ہی کے اعتبار سے ممکن ہے۔ دونوں نے محض گرمیٔ محفل اور "اپنے میاں حسن طبیعت" کی خاطر حقیقت پر ادنیٰ، معمولی اور سطحی تصرفات کر لئے ہیں۔ اور محض سامعین کی داد یا گریے پر آنکھیں جما کر شاعرانہ عمل کی تخلیق و تعمیر کے نقائص اور محاسن کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں ہیں۔

اک رنج و الم میں ڈوبے، مذہبی عقیدت میں سرشار، ثواب کی تمنا پر جمع ہونے والے مجمع سے جس طرح اور جن ترکیبوں سے خراج تحسین تحصیل کی جا سکتی ہے اور ان کو جو مدد دیا جا سکتا ہے وہ کوئی ضرور نہیں کہ جمالیاتی اور شعری قدروں ہی پر مشتمل ہو۔ ایسے موقعوں پر غیر جمالیاتی جذباتی اور نفسی کوائف حاکم بن جاتے ہیں۔ اور باگ اپنے ہاتھوں میں لے لیتے ہیں خطابت، انھیں کی طرف التفات کرتی ہے! انھیں کو ابھارتی ہے۔ اور ذاکر کی کامیابی عزاداروں کو رلا رلا کر چھوڑنے میں ہے۔ انیس ذاکر بھی تھے اور ذاکر کی حیثیت سے وہ اس طرح خراج تحسین تحصیل کرنے پر مامور بھی تھے۔ ذاکر کی حیثیت سے ان کو اس کا بالکل جائز حق تھا۔ اور مجلس عزا کے خطیب کی حیثیت سے بھی ان کا فرض منصبی تھا۔ اور بند کے بند بلکہ صفحے کے صفحے اس طرح کے مواد سے پر ہیں۔ مگر میں عرض کر چکا ہوں کہ اس طرح کی تحصیل تحسین

کی ترکیب بابِ ادب میں نوع عیب ہے، خواہ کمر پر یہ اطلاق ہو۔ اگر شاعر پر یہ غلطی حرام ہے۔ اس پر صرف ذوقِ جمال اور جمالیاتی احساس و جذبات سے تخاطب روا ہے۔

تو چونکہ انیس اور دبیر کے زمانے میں جس غرض سے اور جس طرز کے مرثیے لکھے جاتے تھے وہ ایک غیر جمالیاتی تقاضے کے چکاؤ کا چکیا وا تھا اس لئے وہ ایسے عناصر سے لبریز ہیں جو غیر جمالیاتی ہیں یا ایسے اجزا پر مشتمل ہیں جو جمالیاتی آہنگ سے متوازن اور ہم آہنگ نہیں۔ مثلاً یہ کہ جذبات سے مشتعل ہو کر یا جذبات کے مشتعل کر دینے کے لئے پانچ سات بند ول میں اعدا کی تحقیر، تضحیک، اور خواری کا وہ سماں باندھا کہ مجلس پر ایک عالم چھا گیا۔ یہاں پر شاعر کی توجہ تمام تر صرف اسی ایک پہلو پر جمی رہی، ضد راس غرق نے تحقیر اور خواری کا ایک سماں بھی باندھ دیا۔ پانچ سات بند بعد اہل بیت میں کسی کے سوار ہونے کا ذکر ہے۔ یہاں تہوری، مردانگی اور شجاعت کا ایک سماں کھنچا ہوا ہے جو محبوب ہستیوں کا خاطر خواہ بیان ہونے کی وجہ سے بالذات دل پسند ہے اور جس کا مجلس میں کھلنا متیقن ہے۔ یہاں بھی شاعر کی توجہ تمام تر تو صرف اسی ایک رخ پر جمی رہی۔ پھر دونوں میں جنگ ہوتی ہے۔ مگر ایسے دو حریفوں میں جنگ ہی کیا ممکن ہے؟ اور ایسی اک جنگ میں جنگ کی حیثیت سے مزہ ہی کیا ہے؟ بے جوڑ کی کشتی میں لطف کیا ہے؟ اولاً تو ذہن و فکر کے جذبات مشتعل اور ہمہ تن انھیں کے ساتھ مشغول ہونے کی وجہ سے فنکار ان بے صبری سے فوراً اسی طرح کے جزوی بیان پر اتر آنے میں عجلت اور ناصبوری سے کام لیتے ہیں اور ان کے واسطے سیاق اور پس منظر پورے اہتمام اور تکلف سے تیار نہیں کئے جاتے اور یہ بند مجلس

نہیں ہوتے۔ یعنی کسی کھڈے میں بیٹھے نہیں ہوتے۔ کم و بیش معلق ہوتے ہیں۔ اور مرثیہ میں یکایک ذی شان و گمان آجاتے ہیں اور ایک بے سر و سامان مسافر کی طرح ننگے معلوم ہوتے ہیں اور دوسرے احساسات و جذبات الگ الگ رفرداً فرداً محصور ہوتی کی وجہ سے آپس میں ہم آہنگ نہیں ہوتی یعنی اس طرح کی ہم آہنگی جس طرح کا ان کو جنگ میں کچھ لطف قائم رکھنے کے لئے ہونا چاہیئے تھا۔ اور نہیں ہونے کی اصلی وجہ یہی ہے کہ دشمن کی مذمت کے وقت ان کی حقارت کی انتہا کر کے مجلس کا دل ہاتھ میں لے لینا مقصود اور ملحوظ تھا۔ اور تحسین و تعریف کے وقت دل خواہ اور خاطر خواہ باتیں کہہ کر۔ نہ دشمن کی مذمت کے وقت اور نہ دوست کی تعریف کے وقت خود جنگ کا خیال ذہن میں موجود تھا۔ دوست اور دشمن دونوں کا خیال فرداً فرداً اور جزواً جزواً ازرہ وادی خیال سے گزرا۔ اور جنگ نظر سے محو رہی۔ جنگ میں لطف لازماً قائم نہیں رہا۔ اور جنگ لازماً بے مزہ ہو کر رہ گئی۔ خود نفس جنگ میں لطف اور مزہ نہ رہ جانے کے بعد صرف ایک بیانیہ لطف ہی اس سے میسر آنا ممکن ہے۔ یہ بیانیہ لطف مرثیوں میں بہ کمال فراہم ہے۔ مگر حسب معمول یہ لطف فراہم کرنے کے علاوہ مرثیہ نگار تخلیق و تعمیر کے اصلی فرائض کو ذہن سے محو کر دیتے ہیں۔ اور سارا زور محض لفظی تصویر کشی پر صرف کر دیتے ہیں۔ یہ بھول جاتے ہیں کہ اُن کی جنگ کی اصلی دلکشی کا کیا مرکز ہونا چاہیئے اور خود لطف بیان ہی کو یہ مقام دے دیتے ہیں۔ یہ اک اخلاقی جنگ تھی۔ اک روحانی جنگ تھی۔ اک امام کی جنگ تھی۔ اور لڑنے والے مجاہد اور غازی تھے۔ مگر مرثیوں میں یہ جنگ اُسی زور و شور اور انداز سے بیان ہوتی ہے جیسے شاہناموں میں جنگ پشین۔ اور معصوم مجاہد رستم، اسفندیار اور صمصام ہو جاتے ہیں۔ مگر مرثیے کی مجلس میں تنقیدی عینک چڑھا کر کتنے جاتے تھے؟ یعنی جو جا بھی

سکتے تھے۔ اور عوام تو آہ و بکا اور گریہ اور ثواب کے لئے کیا ہی ہوتے تھے۔ ذاکروں اور مداحوں کی نظریں در اصل انھیں پر ہوتی تھیں۔ وہ انھیں کیلئے کہتے تھے۔ اور اس وجہ سے عمل کی تخلیق و تعمیر کے اور نکات کی طرف چنداں توغل نہ رکھتے تھے۔

میر انیس کے مرثیوں کی شان تصنیف اور ان کا زمانی و مکانی ماحول اگر وہ نہ ہوتا جو عملاً تھا تو وہ کیا کرتے ایک لطیف ذہنی گدگداہٹ ہے۔ مگر افسوس کہ یہ گدگداہٹ بس اُٹھ ہی کر فنا ہو جاتی ہے۔ وہ شبیر کے مداحوں کی پانچویں پشت میں پیدا ہوئے۔ نصیر الدین حیدر اور واجد علی شاہ کے لکھنؤ میں جوان ہوئے۔ اور واقعات و کردار سے رشتہ رشتہ واقف، جذبات میں ڈوبے ہوئے اک وسیع انبوہ کے لئے کہا گئے اور ان کے آگے پڑھا گئے۔ یعنی موضوع، "صلب"، اور ماحول نے وہ قالب ڈھال دیا جس میں خود ان کی شاعری ڈھلنے لگی۔ انھوں نے اپنے خاندانی میدان سے کبھی قدم باہر نہیں نکالا۔ لکھنؤ کے خوش باش روسا، رسم نواز قدامت پرست عوام، اور مبالغہ آمیز اور فرضی پسند شاعری کے دام میں پھنس گئے۔ اور ایک معروف اور مقری واقعے کے تکرار اور در تکرار اور در تکرار کے ساتھ محفلوں کے سامنے دہرانے میں لگ گئے یعنی پیشہ ور ذاکر اور مداح کا کردار اور طور طریقہ اختیار کر لیا۔ انھوں نے مرثیہ گوئی کے انداز میں کوئی انقلاب نہیں پیدا کیا۔ اس کی ارتقا کو کوئی نیا رخ نہیں دیا۔ قوت تخلیق و تعمیر کو کسی وسیع تعمیری کام پر نہیں لگایا۔ ہاں یہ ضرور کیا کہ جو انداز تھا جو رخ تھا اور جو بندھا ہوا رستہ تھا اسی کی سیدھ میں اور آگے چلے گئے۔ اور جو تعمیر موجود تھی اس کو حسین برجوں، میناروں اور گنبدوں سے گراں بار کر دیا۔

مرثیوں کے بند پچاس ساٹھ سے بڑھ کر دو سو تک کی تعداد کو پہونچ گئے۔ یہ افزائش تکنیکی یا جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے ایک سعیٔ رائگاں تھی۔ رائگاں اس لئے کہ افزائشوں سے فن مرثیہ نگاری میں کوئی فرق نہیں آیا۔ اس کی تعمیر و تخلیق کی اساسی ترکیب میں کوئی اضافہ نہیں ہوا۔ مرثیہ تکنیکی حیثیت سے پہلے سے بالمقابل کوئی افضل تر، بہتر اور مکمل تر صنف شاعری نہیں ہو گیا۔ صرف طویل ہو گیا۔ اکثر مرثیوں میں اکثر مواقع پر یہ افزائشیں محض حشو و زوائد کا فرض انجام دیتی ہیں یا محض ظاہر بینوں کی نظر التفات کو موہتی ہیں جیسے کسی رنگیلی چھبیلی بازاری رقاصہ کے بڑے بڑے نتھ، یا کسی بام نشیں دل آرام کے دکھاوے کے بھاری بھاری جھوٹے زیور: دھوکے کی ٹٹیاں یا رعب بٹھانے کی ترکیبیں۔ میں عرض کر چکا ہوں کہ وہ ان ترکیبوں کے ترک پر مامور نہ تھے جس طریقے پر وہ چل رہے اس میں یہ چیزیں مباح تھیں۔ یعنی نہ جسموں کا نتھ تھیں اور نہ بام نشینوں کے جھوٹے زیور۔ یہ بازار جمالیات کے تماشبین کی حیثیت سے میں عرض کر رہا ہوں کہ "شاہدان ادبی" کے جسموں پر یہ ایسے ہی لگتے ہیں۔ اور جہاں دکھاوے اور نمود کا پہلو اتنا عریاں نہیں وہاں بھی اکثر بے محل اور معلق ہو (؟) اس وجہ سے بے اثر ہیں۔ بالکل ویسے ہی جیسے کوئی افسانہ نگار ہیرو ئن کے گھوڑے اس کے گھوڑے کی تعریف میں پانچ سات پیراگراف رنگ دے یا کسی ہیرو کے ذکر میں اس کی پستول کی تعریف میں دو اوراق سیاہ کر دے۔ افسانہ نگار یا مثنوی نگار جتنی کہ ہزار داستان کے رزمیہ نگار تک یہ نہیں کہتے۔ اور نہیں کرتے چونکہ اس طرح کے طویل لایعنی حشو و زوائد بیان کے مزے کو کرکرا کر دیں۔ توجہ کا مرکز نقل ہی نامطبوع طریقے پر اور کر دیں

ہیرو اور ہیروئن ہی سے توجہ اوچیٹ لیں۔ مرثیوں میں گھوڑوں اور تلواروں
کی تعریفیں اسی قبیل کی ہوتی ہیں۔ اور مذاق سلیم پر گراں گذرتی ہیں۔ یہ
نہیں کہ ان میں بذات خاص لطف نہیں۔ وہ تو نرے لطف کے لئے
لائی ہی گئی ہیں۔ ایران میں بذات خاص تو اکثر بلا کا لطف بیان ہوتا ہے۔
اور زور تخیل کا اک مرقعہ کھینچ جاتا ہے۔ مگر یہ اصل "ایکشن" کے بیان میں
مخل ہوتی ہیں۔ اس کی سستی اور روانی کو تھام لیتی ہیں۔ اور جمالیاتی
کام و دہن کے حق میں کباب میں ہڈیوں کی سی ہو جاتی ہیں۔ زور تخیل جہاں
زور تخیل کے علاوہ اور کچھ نہ ہو ایک بدمزہ اور بے لطف عنصر بن جاتا ہے۔
چنانچہ اس کتاب کے پہلے عنوان کی سرخی کی تحت تخیل کے اس طرح کے
استعمال ناروا کا کچھ بیان ہو چکا ہے۔ اور تخیل کو عنان باختہ چھوڑ دینے
کے نقائص مذکور ہو چکے ہیں۔ میر انیس کو قدرت نے ایک زبردست تخیلہ
اور قوت بیان بخشی تھی اور زمانی و مکانی ماحول اور تقاضوں نے اس کے
صرف بے جا کو اثر بنا دی۔ جزوی حیثیت سے زبان سے واہ کے علاوہ
اور کچھ نہیں نکل سکتا اور کل کی حیثیت سے چشم نمائی سے چارہ نہیں کیونکہ
یہ بات تو ظاہر ہے کہ کوئی ضرور نہیں کہ اک حسین جزو کل میں بھی کھلے۔ چند انفرادا
حسین اجزا کا بہم ہو جانا کوئی ضرور نہیں کہ اک حسین کل بھی تعمیر کرے۔ مبالغات
خود میل سے لطف آفرینی خود ایک فن ہے۔ اور بسیط عملوں میں فن کار کی
قوت تخلیق و تعمیر کے آگے ہی مشکل مرحلہ درپیش ہوتا ہے۔ اس مرحلے سے عہدہ
برائی کے لئے متخیلہ کی ترکیب میں زور اور زرخیزی کے علاوہ ہمہ گیری کے عنصر
کی ضرورت ہے جو تمام عمل کو بیک نظر دیکھ سکے۔ اور صرف منفرد اجزا سے
لپٹ کر نہ رہ جائے۔ میر انیس کے عملوں میں اس ہمہ گیری کی کارفرمائی کا

سراغ نہیں ملتا۔ بہرکیف جہاں شیر و شکر جیسے پیوستہ عمل تعمیر ہونے سے رہ گئے وہاں اردو زبان کو کچھ نایاب بیانیہ بند نعم العدل میں مل گئے۔ اور یہ اسپ و شمشیر کی تعریفیں، مناظر قدرت کے خاکے، اور قصیدوں کی تشبیب کی روش پہ فخریہ اور بہاریہ بیانات اپنی حیثیت سے قابل تحسین ہیں۔ بلکہ اسپ و شمشیر کی تعریف والے بند تو کسی زبان میں بھی ان موضوعات کے بیان کے مقابل رکھ دیئے جا سکتے ہیں۔ اردو مرثیہ گوئی ان افزائشوں کی مرہون منت ہے۔ مگر ان حسین جزوی تخلیقات سے مرثیہ میں من حیث ایک کل کے کوئی حسن نہیں آتا۔ اور ایک بے جوڑ پیوند کا احساس اور اس احساس کے ساتھ ایک بے لطفی محسوس ہوتی ہے۔ کاش یہ بیانات مرثیوں سے الگ محض بطور خود رہے جاتے۔ مرثیوں میں اس طرح کے بند تخیل پہ بے قابو ہو جانے کی وجہ سے اور اس کی سیل میں بہہ جانے کی وجہ سے نہیں آ گئے۔ جیسے مثلاً آج کل کے اکثر "نظم" گویوں کے یہاں ہو جاتا ہے۔ بلکہ قصداً لائے گئے ہیں۔ یہ اشتر فکر کی بے مہار کلیلیں نہیں۔ بلکہ اس کی بے محل "گھوڑ دوڑ" ہے۔ یہ تخیل کی شہ زوری کے آگے لاچار ہو جانے سے نہیں بلکہ اس کی ناسمجھ گیری کی وجہ سے ہے۔ اور ایک حد تک کہا جا سکتا ہے کہ یہ ناسمجھ گیری اور محض جزو کے ساتھ شغف اور غلو اور اس کی لطافت میں کھو جانا اس مذاق کا اعادہ ہے جو مشرقی فنکاری میں عام ہے۔ چنانچہ "نکات ادب" کے دو عنوانات "نظم" اور "غزل" کی تحت مشرق کی اس افتاد مذاق کا ایک مختصر بیان آ چکا ہے۔ یعنی ہر انیس کو ایک روائتی جواز حاصل ہے۔ اور اگر مغربی سے ہو کر جیسے یہ تغزل و معنویت ذہن میں نہ ہو تو یہ مقامات محل نظر نہیں۔ گو ... ادوار کی ترتیب ان کے جواز کا احساس رکھتے ہوئے بھی۔ یہ بات

برقرار رہجاتی ہے کہ ان سے فن مرثیہ گوئی میں کوئی وقیع تعمیری اور تخلیقی اضافہ نہیں ہوا۔ وہ ایک مدت دراز تک مرثیہ گوئی کرتے رہے۔ اور اگر آج کوئی چاہے کہ واقعات کربلا کا شروع سے آخر تک ایک مربوط اور مسلسل بیان پڑھیں تو ناپید ہے۔ ایک ایسا جانکاہ اور روح فرسا حادثہ گذر گیا، عمریں اسکے ماتم میں صرف ہو گئیں اور اس کا کوئی مربوط اور مسلسل بیان میسر نہیں! اور جو شکستہ اور نامربوط بیان ہے بھی وہ مصنوعی، فرضی، اور مبالغہ آمیز بیانات کا صرف ایک پوٹ ہے۔

کاش میر انیس شبیر کے مداحوں کی پانچویں پشت میں نہ آتے۔ کاش وہ انیسویں صدی کے اوائل کے لکھنؤ میں نہ پروان چڑھتے۔ اور کاش وہ ایک انبوہ اور جم غفیر پر نظریں جما کر نہ لکھتے۔ خوش قسمتی، نیک بختی، اور سعادت کے حساب سے نہ میں کچھ کہتا ہوں اور نہ کہہ سکتا ہوں۔ مگر فنون لطیفہ کے نقطۂ نگاہ سے انیس کا "خاندانی" ہونا ان کی ترقی کی راہ میں اک سد سکندری بن گیا۔ خاندانی حکیموں کی طرح انکی بھی ساری کائنات ایک آبائی بیاض کے ساتھ منسلک ہو کر رہ گئی۔ خاندانی پیشہ ور جہاں گھر میں بہت سی گر کی باتیں سیکھ لیتا ہے وہاں وہ خاندانی روایات کی زنجیروں میں بھی جکڑ جاتا ہے۔ انیس پیشہ ور "مداح" پہلے اور شاعر بعد میں تھے۔ وہ محفل پر نظر رکھنے والے پہلے تھے اور ذات عمل پر پیچھے۔ وہ نفسیات کے زیادہ ماہر تھے بہ نسبت جمالیات کے۔ انکا ذوق جمال آلائشوں سے داغدار تھا۔ وہ خراج تحسین کے اسقدر آرزومند تھے کہ اسکی تحصیل میں جمالیاتی ذرائع کی قید کے پابند نہ تھے۔ اور حق بھی یہی ہے کہ مداحی کیلئے اور جس منبر سے وہ پڑھتے تھے وہاں سے پڑھنے کیلئے اور جس موقع پر جس غرض سے، اور جن کیلئے پڑھتے تھے انکی مناسبت سے یعنی اس انداز اور طرز مرثیے کیلئے جو اسوقت مروج تھا اور جس کی روایتوں کے وہ خاندانی محافظ اور علمبردار تھے اس کی چنداں ضرورت بھی نہ تھی۔ اس کا ایک نتیجہ شاعرانہ عمل ہونا بعید ہی نہ تھا۔ اور حسب منشا ذہناً اور تخیلاً [illegible] تو کجا ہوتا

وجہ نہیں کہ بالعمل ہو جاتا۔ بلا قصد و عمد ایک ایسی شئے معرض وجود میں آگئی ہے جو جمالیاتی عمل کے ضمن میں بھی داخل ہے اور فنی اور جمالیاتی کسوٹی پر بھی پرکھی جا سکتی ہے۔ اور جب ہم ایسا کرتے ہیں تو کسوٹی پر ایک بد رنگ چاشنی جھلکنے لگتی ہے۔

میرانیس سے کوئی شکایت نہیں۔ وہ روایتوں کی زنجیر میں جکڑے تھے۔ وہ ان روایات کی علمبرداری اور تحریر پر مجبور تھے۔ وہ سامعین کے مذاق، طبیعت، مانگ اور توقعات کا پاس رکھنے پر بغائت درجہ مجبور تھے۔ اور وہ ایجاد، اختراع اور تخلیق کے بجائے صرف روایتی مواد پر متصرف ہو سکتے تھے۔ مگر شکایت ہے برأت ان کو صرف اس لئے میسر ہے اور اس قیمت پر حاصل کہ وہ فنون لطیفہ کے بے لوث اور یک جہتی فنکاروں کی صف میں نہیں۔ کاش وہ بھی اقبال کی طرح "شاعر" ہونے سے منکر ہوتے۔ وہ اس غیر معمولی شخصیت کے حامل نہ تھے جو زنجیروں کو توڑ دیتی ہے۔ جو نامطبوع روایات کو خاطر میں نہیں لاتی۔ جو مذاق عام کے آگے سرنگوں نہیں ہوتی۔ جس کو قضا و قدر کی طرف سے اس طرح کی ہمت کا بار امانت سپرد ہو جس سے "از سر عالم توان گذشت" کا مرحلہ وقوع پذیر ہونا مقدر رہو۔ اور جو اپنی قوت تعمیر سے بالودہ موادوں سے بھی ایک ایسی شئے بنا لیتی ہے جس میں ایجاد، اختراع اور تخلیق کی اک شان آجاتی ہے۔ وہ پیشہ ور کامیاب کاریگروں کی طرح ریشم کا طوق پہنے، روایات کا علم بلند کئے، مذاق عام کے آگے سر جھکائے، عوام پر نظریں جمائے محشرستان ادب میں کھڑے ہیں۔ اور ہونٹوں پر کامیابی کے تبسم اور چہرے پر سرخروئی کی رونق کا حق رکھتے ہیں۔ ان کی قوت تعمیر صرف تھکے ہو روئی کے انبار کو دھنک کر پھیلا دینے میں یا پچکے ہوئے بیلوں کو دم کر کے پھیلا دینے

میں صرف ہوئی۔ وسعت حجم اور ظاہری صورت میں اک فرق ہو گیا ہے۔ مگر اصل شئے وہی ہے۔ اس کی نوعیت اور جنس میں فرق نہیں۔

مروجہ مراثی کا "ایک" نہ ہونا کوئی عیب نہیں۔ بالکل ویسی ہی جیسے شیردانی کا گوشہ نہ ہونا کوئی عیب نہیں۔ میر انیس ایک لکھنے بیٹھے ہی نہ تھے کہ ان کے مرثئے کو ایک نہ ٹھہرا کر معیوب کیا جائے۔ وہ مروجہ انداز کے مراثی لکھنے بیٹھے تھے اور ایک ماہر مشاق فنکار کی طرح سینکڑوں لکھ گئے۔ ہاں اس کا افسوس ضرور ہوتا ہے کہ اردو کا دامن ہنوز ایک رزمیہ ایک سے خالی ہے۔ کاش کہ یہ کام انجام پا جاتا۔ کاش کہ انیس معرکہ کربلا کے حال میں ایک مربوط، مسلسل اور مبسوط رزمیہ مرتب کر سکتے۔ مگر "اے بسا آرزو کہ خاک شدہ"۔ یا شاید شہید کربلا کو اپنے کو داستان نبوانا منظور ہی نہ ہو۔ واقعہ کربلا میں ایک کامیاب رزمیہ تیار کر لینے کے سارے مواد فراہم ہیں۔ مگر میر انیس کا ماحول اس کا سازگار نہ تھا۔ وہ ایک مذہبی خدمت کے سر انجام کا متقاضی تھا۔ اور اپنے رنج والم کی تسکین کا سامان ڈھونڈھتا تھا۔ وہ گریہ وزاری کا ثواب حاصل کرنا چاہتا تھا۔ وہ اپنے محبوب اور برگزیدہ اسلاف کی مداحی چاہتا تھا۔ وہ ان کے فضائل اور مصائب کا ذکر سننا چاہتا تھا۔ اور ان کے بیان میں غلو، اغراق اور صحت سے دور پڑ جانے کو ناقابل اعتنا قرار دیتا تھا۔ اس کی واقعات اور کردار میں ویسی فنکارانہ تحقیق و ترتیب کی مرہون نہ تھی۔ اس کو واقعات و کردار میں نا واقفی، ناوابستگی، اور انتظار کی وجہ سے اس طرح کی نا آسودہ گھٹ پٹی نہ تھی جس طرح ناول، تمثیل اور ایک پڑھنے والوں کو بالعموم ناول، تمثیل اور ایک کے واقعات دکر ۲۰

ہے۔ اُس کو واقعات میں انتظار اور کردار سے ناآشنائی تھی ہی نہیں جو اُن کی دلچسپی ترتیب اور تخلیق کے انداز اور معیار پر منحصر ہوتی۔ اس کا دل آئندہ ہونے والے واقعات اور فرضی کرداروں میں نہ لگا تھا۔ وہ گزشتہ واقعات پر، اپنی متاع دین لٹ جانے پر، اور اپنے عزیز ترین بزرگوں کے مصائب و آلام پر، نوحہ خواں تھا اور نوحہ گری چاہتا تھا۔ اور جب روتے روتے دم بھر کے لئے شعر کو شعر کی حیثیت سے دیکھتا تھا تو انھیں قدیروں کا تقاضا کرتا تھا جو ناسخ اور آتش نے شاعروں میں عام کر دی تھی۔ وہی وزیر، صبا، رشک، بحر، گویا اور تعشق وغیرہ کا رنگ۔

اگر میر حسن، اثر اور نسیم کی طرح میر انیس بھی اپنے عمل کی تعمیر میں آزاد ہوتے یعنی اگر وہ مروجہ طرز کے مراثی نہیں بلکہ واقعات کربلا پر مبنی ایک رزمیہ لکھتے تو وہ کیا کرتے مطلق نہیں کہا جا سکتا۔ مگر اتنا تو ظاہر ہے کہ ان کی شخصیت کی تعمیر میں کوئی عنصر ایسا نہ تھا جو اس طرح کی تحریک کی سلسلہ جنبانی کرتا۔ اور یہ امکان ناشنیدہ وجود ہی رہا۔ ان کا مرثیہ اسی قالب میں ڈھلا جو صلب اور ماحول نے ڈھال رکھا تھا۔ اپنے بیشتر مرثیہ گویوں پر انیس نے صرف اس طرح کی افزائشیں کیں جنھوں نے مراثی پر بلند حور بن سعد ان کی داستان کی کیفیت پیدا کر دی۔ ہر مرثیہ پڑھنے پر بس یہی ردعمل ابھرتا ہے کہ جیسے ایک قرض داستان پڑھ رہے ہیں جس میں فسانہ نگار نے محض بیان حسن طبیعت دکھانے کے لئے جا بجا بند بھر دیئے ہیں۔ یا کوئی بدبہیات تصویر دیکھ رہے ہیں جس میں نہ روشنی کی مقدار میں تدریج ہے نہ رنگ میں۔ تمام پر دے کے پیش منظر اور گہرے گہرے رنگ بکھرے ہیں۔ دہشت ہے تو ویسا ہی۔ گرمی ہے تو ویسی ہی۔ فتح کی نوحہ ہے تو موڈ سے، اور جو

اللہ کے پیارے ہونے والے ہیں وہ رستم و صمصام یعنی نبرد آزمائی اور جنگ جوئی کی حیثیت سے۔ ان بزرگوں کا مردانِ راہِ خدا ہونا اور راہِ خدا میں جان دیدینے کے ارادے میں غیر متزلزل ہونا اور بات ہے اور جہاں یہ بزرگ ہے یعنی فضائل و مصائب کی سیاق میں، وہاں بیان حقیقت کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ شان خدا کا بیان کیا ممکن ہے؟ مگر تلوار کھینچنے میں ان کو رو کش رستم و صمصام میر انیس اور ان کے ماحول کی بدمذاقی نے بنا رکھا ہے۔ کیا کربلا کے واقعات، سچے صحیح واقعات، اس کے متحمل نہیں کہ بلا مبالغہ بیان ہو سکیں؟ کیا ان میں اتنا درد نہیں کہ ان کی صحت میں ڈوبا ہوا پُر جوش بیان آنسوؤں کی ندیاں بہا چھوڑے؟ مگر میر انیس کو اس کا دماغ کہاں تھا؟ ان میں یہ صحت نوازی اور حقیقت پروری کہاں تھی؟ اور کیا وہ لکھنؤ کے ادبی مزاج کے مخالف نہ تھے؟ کیا ان کے ہم عصر دوست اور حریف ایسے مراثی پڑھوانے میں مزہ لیتے؟ اور کیا وہاں کے عوام ان کے سننے سے محظوظ ہوتے؟ بیچارے ثواب کے طالب تو جمع ہو جاتے جیسے مسجد میں نمازی جمع ہو جاتے ہیں مگر "داد لیکر رہوں گا" "آنکھوں میں ایک قطرہ آنسو نہ چھوڑوں گا" وغیرہ وغیرہ کی صدائیں منبر سے کیسے اٹھتیں؟ اور واہ واہ کی شور سے امام باڑوں کی چھتیں کیسے اڑتیں؟ یعنی مرثیوں کے اشعار کی صورت میں ادا ہونے میں یہ مضمر تھا کہ جہاں تک بیان و اسالیب و طرزِ ادا کا تعلق ہے ان کا وہی رنگ ہو جو سامعین کے شاعرانہ مذاق کا تھا۔ میر انیس میں جامہ تراشی یعنی صناعی کی وہ اعلیٰ ترین صلاحیت نہ تھی جو جسم کی مناسبت سے تراش وضع کرے۔ جو موضوع کے لحاظ سے اس کی ادائیگی کا طریقہ اختراع کرے۔ ان کی خلاقی موقع اور محل کا ساتھ نہ دے سکی اور ادا انکی

فنکار [illegible] اس کے سامنے جو فرض آ گیا تھا اس سے عہدہ برآ نہ ہو سکی [illegible] روشن
عالم پر [illegible] آشکار انھوں نے عباس اور علی اکبر کو رستم [illegible]
[illegible] کے [illegible] ستوں کو [illegible] اور [illegible] علامی
[illegible] کرتا تھا اور [illegible] وہ تھا تا کو [illegible] اور
[illegible] نظر سے اد کر [illegible] کیا [illegible]
[illegible] نظر [illegible] وہ عام سے میل [illegible] نہیں کھا سکتی [illegible]
[illegible] کی [illegible] کی پابندی کی باتیں [illegible] کر [illegible]
[illegible] جو [illegible] کے آگے [illegible] کا [illegible] کو [illegible]
[illegible] اور خارجی اسباب سے [illegible] اور مقدار میں [illegible]
[illegible] اور [illegible] داخلی و خارجی اسباب نے اس اضافے کی نوعیت [illegible]
[illegible] کا [illegible] یا [illegible] رقا [illegible] ڈھیلی کچھ افزائش
[illegible] اس افزائش [illegible] اور [illegible] قدر کی افزائش [illegible]
[illegible] ہو [illegible] کو ایک فنی ہیأت کی حیثیت سے [illegible] یا
[illegible] اس کی ناتمامی کا ازالہ کر دے۔ چہرہ بہت لمبا ہو گیا۔ گھوڑے
[illegible] کی تعریف [illegible] جزو ہو گئی۔ یعنی مناظر قدرت کا بیان [illegible]
[illegible] واقعات کے بیان نے طول کھینچا۔ مگر واقعات محض جزو ا بیان ہو
[illegible] اس کے بیان کو کسی قدر طول دیا گیا ہو [illegible] ایک [illegible]
[illegible] ہوتا تھا [illegible] واقعہ ایک [illegible] جزو ہوتا تھا [illegible] ایک [illegible] کچھ حصہ ہوتا
[illegible] انیس کی ہمت اور قوت [illegible] کبھی یہ حوصلہ نہ کر [illegible] تمام واقعات
[illegible] ایک زنجیر بنا کر ایک مربوط مسلسل اور مکمل صورت میں پیش کرے۔ اور
[illegible] اختیار کرنے کی وجہ سے مرثیے کے ایک [illegible]

ہو جو بنے کا امکان لا امکان ہی میں بارہ گیا۔ اور مرثیہ رزمیہ کی حیثیت سے "ایک"
ہے اور مرثیہ نگار گرامی ایک نگار دو لیے بنائے نہیں جا سکتے۔ مرثیہ کا
ایک نہ ہونا مطلقاً کوئی عیب نہیں۔ مگر اس کو ایک قرار دینا ایک مضحکہ انگیز
جسارت کا نمونہ ہے۔ ایک کے لئے چار عنصر یعنی ایلیمنٹ ہیں۔ ایک وقوعہ
مثلاً سکندر کا سارے عالم کی فتح کے عزم سے نکلنا۔ ایک مکمل واقعہ جیسے
اس فتح کی تمام و کمال داستان۔ ایک واحد واقعہ یعنی صرف اسی کی داستان
اور سوائے اس کے اور کچھ نہیں۔ اور اس واحد واقعہ کا ٹکڑے ٹکڑے ہو کے
ظہور پذیر ہونا یعنی مشتمل واقعات اور ان کی ترتیب میں بسط اور پیچیدگی۔
مثلاً رامائن، مہابھارت، اور شاہنامہ وغیرہ ایک ہیں۔ اور رزمیہ جنس
کے ایک ہیں۔ اردو میں رزمیہ ایک تو نہیں مگر میر حسن اور نسیم کی مثنویاں
چھوٹے پیمانے پر رزمیہ ایک کہی جا سکتی ہیں۔ عراقی گو ایک کے ان چاروں عناصر
ترکیبی میں صرف چوتھے عنصر یعنی جزوی واقعہ نگاری سے اچھے رہے۔ حالانکہ
کربلا جیسا عظیم بالشان اور مکمل واقعہ ان کی نظروں کے سامنے تھا لیکن ان کی
ہمت اور قوت تعمیر کبھی یہ خواب بھی نہ دیکھ سکی کہ اس کے اجزائے پریشان
کو منسلک کر کے ایک مربوط، مبسوط، مسلسل اور مکمل شئے میں منتقل کر دیں۔
یعنی واقعات کربلا پر مبنی ایک بسیط پیچیدہ پلاٹ مرتب کر کے ایک رزمیہ
ایک تیار کریں۔ اسی جزو نگاری سے آگے نہ بڑھنے کی وجہ سے درحقیقت اعلیٰ
قسم کی کردار نگاری کا موقع بھی نہ آنے پایا۔ اعلیٰ قسم کی کردار نگاری سے
مطلب اچھے اور برگزیدہ قسم کے بزرگان کے اخلاق جلیلہ اور اوصاف
حمیدہ کا دہرانا نہیں۔ یہ تو ہر میلاد خوان اور مجلس خوان رات دن کرتا رہتا
ہے۔ اعلیٰ قسم کی کردار نگاری کے لیے واقعات میں بسط، پیچیدگی، مجموعے

وغیرہ ضروری ہے۔ تاکہ ایک پُرپیچ، طولانی، متنوع سلسلۂ واقعات وفضا میں علی طرح طرح کے کردار سکیں ابھرنے اور اپنے اپنے جوہر دکھانے کے مواقع فراہم ہو سکیں۔ کیونکہ کردار تو واقعات کی نسبت سے ہوتے ہیں۔ خواہ وہ یونانی المیو ںکے کرداروں کی طرح قضا و قدر کے اشاروں پر چلیں اور ایک مجوزہ مقسوم کو انجام تک پہونچا دیں۔ خواہ شیکسپیر کے کرداروں کی طرح اپنے ارادے سے واقعات کو پیدا کریں اور انکے ذریعے سے اپنی خصوصیت کا ادعا کریں۔ مرثیہ کی غرض و غایت، مرثیہ نگاری کی ترکیب اور مرثیہ خوانی کے محل اور موقعے میں مرثیے کے ایک ہو جانے کی گنجائش بھی بہت کم تھی۔ اور میر انیس نے چند تمثیلی کرداروں کے رسمی طریقہ ادا میں پیش کرنے پر اکتفا کیا۔ مگر چونکہ وہ بیانیہ شاعری کی بڑی قدرت رکھتے تھے اس لئے اسکے بیان میں بڑی لطافتیں پیدا کیں ہیں۔ اور گاہ گاہ حفظ مراتب اور موقعہ کی مناسبت سے بڑی نزاکتیں دکھائی ہیں۔ مگر یہ سب کمالات بیان کے ہیں۔ بیان کا اچھا ہونا اور بات ہے اور کردار نگاری اور شئے۔

ایک بات اور جس نے میر انیس کو ایک مبسوط، مربوط، مسلسل اور مکمل حالات کربلا کے بیان کی طرف توجہ کرنے کی مہلت نہ دی وہ پیشہ وری کی مشغولی سے عدیم الفرصتی تھی۔ وہ لیٹنے والے کے، بلکہ اب تو شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا، کامیاب ترین مرثیہ خوان تھے۔ اور ہر کامیاب پیشہ ور کی طرح بہت مشغول رہتے تھے۔ چنانچہ ان کے مراثی کی تعداد ہزار کے لگ بھگ ہے۔ اس کے علاوہ اور اور چند وجہوں سے بھی ان مراثی کو چھوٹا اور جزوی ہونا ہی تھا۔ کچھ تو اس وجہ سے کہ مجلسوں میں تمام و کمال پڑھے جا سکیں۔ کچھ اس وجہ سے کہ باوجود جزوی اور نا تمام ہونے کے مرثیے اس معنی میں نا تمام نہ رہ جاتے تھے کہ نا مذکورہ حالات ساری محفل کو معلوم ہی ہو

تھے۔ اور مرثیہ اس طرح بے ربط اور معلق نہ رہ جاتا تھا جس طرح کوئی اور داستان صرف ایک جزو سننے کے بعد رہ جاتی۔ اور تیسرے یہ کہ ہر مجلس یعنی ہر مرثیے میں فضائل و مصائب کا بیان ضرور تھا۔ کیونکہ وہی تو مجلسوں کی جان ہوتا تھا۔ ان کے بار بار دہرانے سے پرہیز ممکن ہی نہ تھا۔ غرض مشغولی، شان اور ضرورت تصنیف اور پڑھنے کا محل جزو نویسی ہی کے متقاضی تھے اور اس سے مفر نہ تھی۔ مگر عدیم الفرصتی اور مشغولی کو مدنظر رکھتے ہوئے ان کی طبیعت میں وہ سلامت روی احتیاط، اور پاس فن تھا جو محض زود گوئی کو مدارِ کمال نہ تصور کرے اور زود گوئی کی سستی شہرت کی خاطر احتیاط اور فن کے پاس کو بالائے طاق رکھدے۔ انھوں نے اپنے کو زود گوئی اور عجلت کا شکار نہ بننے دیا۔ چنانچہ ان کے یہاں عدم توجہ، لاپروائی اور نظر ثانیہ کی محتاجی کے آثار بہ مراتب کم ہیں۔ اور ممکن ہے حریفوں کے کہنے کے مطابق کم علمی ہی کی وجہ سے سہی مگر ان کے یہاں لغوی غرابت بھی کم ہے۔ اگر یہ صرف کم علمی ہی کی طرف منسوب کی جا سکے جس کی کوئی وجہ نہیں تو میر انیس کے حق میں یہ خوش قسمتی بلا ہونے سے رہ گئی۔

انھوں نے بیان میں ربط و تسلسل کی تھوڑی کاوش کی ہے۔ مگر تمام مسدس نگاروں نے سلسلے اور ترتیب کو ایک عجیب مصنوعی مفہوم دے رکھا ہے اور اس تقاضے کو ایک فنی حکمت عملی سے جھٹکا کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔ درحقیقت تو بند کی کسی صورت میں بھی بیان میں وہ تسلسل ربط اور پیوستگی ممکن ہی نہیں جو قطعے اور مثنوی کی عروضی صورت میں ممکن ہے۔ مگر قطعے میں ہم قافیگی کی قید کی وجہ سے بہت بسط و طوالت کی گنجائش نہیں اور مثنوی کی صورت میں تسلسل اور پیوستگی میں اختلال بہت نمایاں اور بھدا معلوم ہونے

لگتا ہے۔ بند کی صورت میں تسلسل اور پیوستگی میں اختلال بندوں کے ٹھہراؤ میں ضم ہو جاتا ہے اور نمایاں نہیں ہوتا۔ اور پھر محفلوں اور مجلسوں میں پڑھنے کے لئے دم لینے کی جگہیں بھی ہونی چاہئیں۔ مگر درحقیقت رزم کے لئے یا بزم کے لئے بھی بند کی عروضی صورت موزوں نہیں اور بیان کی روانی اور ڈھلاؤ میں مخل ہوتی ہے۔ ضرورت سے زیادہ ٹھہراؤ اور ٹوٹ پیدا کر دیتی ہے۔ اور توجہ کو لگی نہیں رہنے دیتی۔ مسدس میں تین مصرعوں کے بعد چوتھا مصرعہ درحقیقت ایک گریز کا کام کرتا ہے۔ یعنی ماقبل کے مصرعوں کا ایک خاص طرف رُخ پھیر دینے کا۔ اور بند کا شعر خواہ وہ قبل کے مصرعوں میں کسی سے بھی نکلے سلسلۂ بیان کو منقطع کر دیتا ہے۔ یعنی تکمیل کو پہونچا دیتا ہے۔ اور چھ مصرعے آپس میں بندھ جاتے ہیں۔ مسدس نگار اتنے ہی کو بہت سمجھتے ہیں۔ غرض کہ چھ چھ مصرعوں میں ایک ایک مکمل مطلب لکھتے جاتے ہیں۔ اور بات کو گویا توڑ توڑ کر کہتے چلے جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ بیان کا یہ انوکھا اور عجیب طریقہ اس طرح کی گتھی ہوئی پیچیدگی اور پیوستگی پیدا ہی نہیں کر سکتا جو کسی داستان کے بیان کے لطف کے لئے ناگزیر ہے۔ چنانچہ عجم کی تمام رزم و بزم مثنوی کی صورت میں لکھی گئی۔ مگر جب اُردو میں اوّل مرثیہ کہا گیا تو ذہن میں کوئی اس درجہ بسیط کام تھا ہی نہیں۔ کوئی بات اس درجہ مربوط اور مسلسل کہنا ہی نہ تھی۔ وہ ایک مستقل، مکمل اور بسیط شاعرانہ اور فنکارانہ عمل کی حیثیت سے شروع ہی نہیں کیا گیا۔ بلکہ مجالس عزا میں پڑھنے کے لئے ایک مختصر سی شئے کی حیثیت سے۔ پانچ سات بند واقعات کے۔ پانچ سات بند فضائل و مصائب کے۔ اور دو چار خاصتاً بین کے۔ واقعات میں مشہور

معروف واقعات جن کو سارا زمانہ جانتا تھا ان کی طرف ہلکے ہلکے اشارے کہ ذہن بس اس طرف پھر جائے۔ فضائل وہ جن کی عظمت و ہیبت دل و دماغ میں مرتسم تھی۔ جو محتاج بیان نہ تھے۔ جو محدثین، واعظین اور ذاکرین سے سو بار کے سُنے ہوئے تھے۔ اور جن کو ہزار بار اور سُننے کے کان مشتاق تھے۔ اس طرح کے واقعات و کردار کے محض بغرض حصول ثواب دہرانے اور سنانے کے لئے بند کی ترکیب بہ غایت موزوں تھی۔ خصوصاً ٹپیول میں مجلسوں میں قیامت برپا کر دینا ممکن تھا۔ اگلے مرثیہ گویوں نے بہت تھوڑے تجربے کے بعد اس طرز کو اپنے لئے مختص کر لیا۔ جب انیس و دبیر کی نوبت آئی تو ذہن میں کوئی نیا مسئلہ نہ پیدا ہونے کی وجہ سے وہ بھی اسی روش پر چل پڑے۔ اور یہی طرز استوار رہی ہے تو اول تو مسدس میں ایسے رکاوٹ ڈھلکتی ہوئی واقعہ نگاری ممکن ہی نہیں۔ اور بیان میں خلل کا واقع ہونا ناگزیر ہے۔ اس پر طرح طرح کے مروجہ، رسمیہ اور متوقعہ اجزا کا کسی نہ کسی لازماً بیان میں آ ہی جانا۔ ظاہر ہے۔ کہ ترتیب و تسلسل کی بس ایک ہلکی پھلکی صورت ہی قائم کی جا سکتی تھی۔ مگر خوش قسمتی سے غزل میں اسی کبھی نہ ہوتی تھی۔ اور مشاعروں میں پھبتیں اڑانے والے جب مجلسوں میں رونے آئے تو اسی کو دیکھ کر حیران رہ گئے اور واقعاً معدوم کے مقابلے میں بہت ہے۔ مگر در حقیقت اکثر بند بس یونہی سے لٹکے ہوئے ہیں۔ اور صرف بند کا شعر نکالنے کی فنی ترکیب کے اعتبار سے کامیاب اور داد کے مستحق ہیں۔

مروجہ طرز اور انداز کے مرثیہ نگار پر بہت کچھ، اور مرثیہ خوان پر تقریباً تمام تر، واقعہ نگاری اور کردار نگاری دونوں کے دروازے بند تھے۔

صرف ایک چھوٹا سا جو دروازہ کھلا تھا۔ مگر اختراع و ایجاد دیو، ایک زبردست شخصیت پر، ایک رفیع فنکار پر کون دروازے بند کر سکتا ہے؟ ہاں شعر و مرثیہ نگار اور مرثیہ خوان پر "پابستگی رسم و رہ عام" نے مانا کے دروازے بند کر رکھے ہوں۔ مگر انیس پر سوائے انیس کے کون دروازے بند کر سکتا تھا؟ سو انیس نے انیس پر دروازے بند کر لئے۔ اور میر انیس کھلے ہوئے چھوٹے سے جو دروازے سے داخل ہوئے۔ یا یوں کہئے کہ جب میر انیس کی قوت اختراع و ایجاد اور قوت تعمیر نے آپ پر دروازے بند دیکھے اور راہ نہ پائی تو یہ "الفاظ غالب" رکے ہوئے نالے کی طرح چڑھ گئیں۔ یہ اور اپنے لئے جو راہیں کھولیں وہ بالکل ادنیٰ رسمی، سطحی اور پیش پا افتادہ تھیں: مبالغہ، اغراق، افراط، تفریط، حشو، زوائد یعنی وہی نامحمود اور ناشائستہ جنھوں نے بالکل بجا طور پر مرثیوں پر لندھور بن سعدان کی پھبتی کہلوائی تھی۔ مجاہدوں کو رستم و صمصام بنا دیا اور ایک عظیم الشان، جلیل القدر، بے نظیر واقعہ کے بیان کو متانت، صحت، اور اصلی جوش سے معرا کر کے ایک محض فرضی داستان کا سا کر دیا۔

ایک متین، صحیح، پردرد اور حوصلے بیان سے جو لطف اور طمانیت ممکن تھی وہ کھو دی۔ اور ایک رزمیہ نظم سے جو لطف پیدا کرنا ممکن تھا وہ پیدا نہ کر سکے۔ اثر کے لئے نہ صرف بات ہی کو مصنوعی اور فرضی نہ ہونی چاہیے بلکہ خود نفس بیان کو بھی۔ بیان کا مصنوعی لطف توجہ اپنی طرف کھینچ کر اثر کو بانٹ دیتا ہے۔ اسی وجہ سے اکثر جگہ لطیف اور نازک باتوں کے بیان کے لئے بیان بالکل سادہ استعمال کرتے ہیں تاکہ توجہ کا مرکز جما رہے اور بٹنے نہ پائے۔ میر انیس بیان کے مزے میں آ کر اور زبان میں کاری گری اگر جادو گر

دکھانے کے زعم میں اس بات کی طرف ملتفت نہیں کرتے۔

غرض میر انیس کے مراثی کو ہم واقعات کربلا کے صحیح مرقع اور آئینہ کے طور پر نہیں استعمال کر سکتے۔ میر انیس ہم کو اس واقعہ کی کوئی صحیح تصویر نہیں دکھاتے۔ کرداروں کی صحیح، سچی، غیر مبالغہ آمیز اور متین شبیہیں نہیں کھینچتے، وہ ہم کو وہی تصویریں دکھاتے ہیں جو ہم دیکھ چکے ہیں۔ دیکھتے چلے آتے ہیں۔ اور ہر عامی ذاکر دکھا سکتا ہے۔ ہاں تصویر کا پردہ بڑا ہے۔ جگہ جگہ بھرنے کے لئے نقش و زوائد بکھرے ہیں۔ اور تمام پردے پر بس گہرے گہرے چتے ہیں۔ میر انیس کی ذہنی ترکیب نے ایک رسمی، تمثیلی، فرضی، اور مصنوعی دنیا بنائی اور اس رسمی، تمثیلی، فرضی اور مصنوعی دنیا کی جس طرح کی تصویر کشی ممکن تھی وہ فصیح، سلیس، بامحاورہ اور بے تکلف زبان میں کامیابی کے ساتھ فراہم کردی۔ وہ اس وجہ سے مورد الزام نہیں ٹھہرائے جا سکتے کہ انھوں نے ایک رزمیہ ایک کیوں نہیں لکھا۔ اور نہ اس وجہ سے کہ مروجہ طرز کا مرثیہ کیوں لکھا۔ مگر ان کے مقام اور رسدی کا جائزہ لینے میں ان قضیوں سے جو استخراج ہوتا ہے اس سے پہلو تہی نقد و نظر کا حق مارنا ہے۔ انھوں نے فن مرثیہ نگاری میں کوئی وسیع اضافہ نہیں کیا۔ کسی نئی طرز کی داغ بیل نہیں ڈالی۔ مثلاً مرثیہ کی عروضی اور تکنیکی ہیأت اور بگردیتے۔ مسدس کو مختلف تعداد کے اشعار کے ترکیب بند کی صورت دیدیتے جس سے بیان میں رکاوٹ نستاً کم ہو جاتی اور ہیأت میں اک تنوع آجاتا۔ یا پھر مثنوی ہی کو مروج کرتے۔ جس میں واقعہ نگاری، کردار نگاری، منظر کشی، اور بیان کے ترتیب و تسلسل اور گتھی ہوئی پیچیدگی سے لطف کا ایک نیا دروازہ اور

راستہ کھول دینا ممکن تھا یا قصیدوں، غزلوں، اور قطعوں کے
ایک ایک منفرد شعر کو ذہن میں رکھ کر غیر مقفّٰی شاعری کی داغ بیل ڈالتے
جس کی سخت کمی تھی۔ مگر نہ ان کی قوت تعمیر اس کی حریف ہو سکی اور
نہ ان کا جمالیاتی حوصلہ۔ ان کی قوت تعمیر حسب دستور جزو نگاری میں مصروف
رہی اور ان کا حوصلہ وضع داری کے تقاضوں کے دباؤ سے آگے نہ
بڑھا۔ اور جو افزائشیں انھوں نے کیں وہ درحقیقت نئی راہیں نہیں
ایجاد کا اعتبار نہیں رکھتیں۔ اور وہ ذہنیت کی نوعیت اور فکر کی رفعت
کے اعتبار سے معمولی، ادنیٰ اور سطحی تھیں۔ سپاہی کو رستم اور اسفندیار
بنا دینا ایک بالکل عامیانہ مذاق اور روش کا مظاہرہ تھا۔ اور مجاہدین
کربلا کے حق کی پاسداری شناسی کے منافی۔ موسم کی گرمی کو جہنم بنا دینا محض مبالغے کی شاہراہ عام
پر خوش خرامی تھی۔ پانی بند کر دینا آلِ نبی پر ایک ناقابلِ عفو گناہ تھا۔ اور اس ظلم
ناروا پر جو کچھ بھی کہا جائے کم ہے۔ مگر بذاتِ خاص تشنگی کی ہولناکی کو ناقابلِ
برداشت بنا دینا توازن کی تنگ گذرگاہ سے ایک بہت دور کی جھلک تھی اور
درحقیقت تخئیل کی اسی ناہمہ گیری کی وجہ سے تھی جو سارے عمل کو بہ یک نظر من حیث
ایک واحد عمل کے نہیں دیکھ سکتی۔ جو صرف فوری اور وقتی کو دیکھ سکتی ہے اور
ماحضر سے لپٹ کر رہ جاتی ہے۔ میر انیس بھوک اور پیاس کے ہولناک مناظر دکھا
خراج تحسین کی تحصیل اور گریہ و بکا کی دولت لٹانے میں اس قدر منہمک ہو جاتے
ہیں کہ وہ بھول جاتے ہیں کہ تشنگی محاصرے کے اس قدر طول کھینچتے ہیں۔ ایک مورخ
کی نظر دل میں تین چار دنوں کے محاصرے کی یہ قیامت خیزی کس قدر غیر
متوازن اور بے ہنگام معلوم ہوتی ہے۔ مگر ان بندوں کی ترتیب
کے وقت ان کے ذہن اور تخئیل کے سامنے زور بیان اور گرمی ترکیب

سے تحصیل خراج اور تقسیم ثواب کے خیال کے سوا ہوتا کیا تھا؟ ان کے متخیلہ میں کسی مکمل کل کا خاکہ کہاں ہوتا تھا جو اس جزو کی کل سے ناہم آہنگی دیکھ سکتا؟ اور اک انبوہ کی نظر کے سامنے موجودگی شاعری کی خطابت میں تبدیل کردیتی تھی یعنی شاعر کا تخئیل خطیب کا تخیل ہو جاتا تھا۔ وہم تخئیل اور بیان خطابت کے رنگ میں رچ جاتا تھا۔ خطیب صرف حاضرین سے مشغول ہوتا تھا۔ مگر شاعر کے تخئیل کو اور زیادہ دور رس اور ہمہ گیر ہونے کی ضرورت ہے کہ وہ اپنے پورے عمل میں ایک توازن، ہم آہنگی نظام اور سلسلہ قائم کر سکے۔ اسی طرح محض حشو و زوائد سے طبیعتوں کو موہ لینے کی کوشش توسن فکر کو عنان باختہ چھوڑ دینے کی عامیانہ روش کا ظہور اور اس کو عنان کشیدہ رکھنے کی نادر الوقوع صلاحیت کی عدم کا ثبوت تھا۔ اور اس طرح کے اکثر و بیشتر بیانات فرداً فرداً اور الگ الگ اور جزواً جزواً مصور اور مرتب ہونے کی وجہ سے، اور ایک مکمل کل کے محض اجزار کی حیثیت سے نہ متصور ہونے کی وجہ سے اور کل کے اثر کو نہیں بلکہ فوری اور وقتی اثر کو پیش نظر رکھ کر موزوں کئے جانے کی وجہ سے کل کے پس منظر میں محض ملمع کاری کی جھوٹی آبداری رکھتے ہیں۔ جو نظر غور سے تمام عمل کو بیک وقت دیکھنے سے فوراً زائل ہو جاتی ہے۔ مگر مرثیہ خوانی کی مجالس اس غور کی کہاں مہلت دیتی تھیں؟ اور مرثیئے بڑی بڑی مجلسوں میں پڑھے جانے ہی کو ملحوظ رکھکر مرتب کئے جاتے تھے۔ انیس شاعر کو تو معاف نہیں کیا جا سکتا مگر میر انیس ذاکر اور مرثیہ خواں کا تو فن ہی یہی تھا۔

رزم نگاری ایک وقیع صنف ادب ہے۔ اور دنیائے ادب کے بعض

ممتاز سروں پر اسی کا طرہ ہے۔ مگر بہتیرے اسی قدر ممتاز سر اس طرہ سے خالی بھی ہیں۔ سوفوکلیز اور اسکائیلس کا سر اس سے خالی ہے۔ ابو نواس اور متنبی کا سر اس سے خالی ہے۔ سعدی اور حافظ کا سر اس سے خالی ہے۔ اور شیکسپیر اور غالب کا سر اس سے خالی ہے۔ میں متعدد بار کہہ چکا ہوں کہ مرثیہ کا محض ایک نہ ہونا کوئی عیب نہیں۔ جیسے غزل کا ایک نہ ہونا کوئی عیب نہیں۔ قصیدے کا ایک نہ ہونا کوئی عیب نہیں۔ اور رباعی کا ایک نہ ہونا کوئی عیب نہیں۔ اور ابو نواس سا قصیدہ گو، حافظ جیسا غزل گو اور خیام جیسا رباعی نگار دنیا کے عظیم ترین شاعروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ شاعرانہ عظمت شاعری کی صنف پر منحصر نہیں۔ مگر ایک لکھنے کے مسائل اور مراحل ہی اور ہیں۔ میں اصناف میں تفوق کا کوئی سوال نہیں اٹھاتا۔ صرف مسائل اور مراحل کی نوعیت دکھانے کیلئے ایک بھدی سی مثال دیتا ہوں۔ ملحوظ خاطر رہے کہ مثال "بھدی" ہے اور اس مثال میں جو تفوق کا اک شائبہ سا پیدا ہو جاتا ہے وہ خارج از بحث ہے اور اس وجہ سے خارج از ذہن کر دیا جائے۔ دیگر اصناف مثلاً قصائد اور مراثی اور ایک میں تعمیری، داخلی اور فنی مسائل اور مراحل کے اعتبار سے اسی جنس اور نوعیت کا فرق ہے جس طرح کا غالب اور اقبال کی یادگاریں تعمیر کرنے میں اور تاج محل اور اہرام مصری تعمیر کرنے میں۔ شاہنامے میں ساٹھ ہزار اور مہابھارت میں دو لاکھ اشعار ہیں۔ اور بڑے سے بڑے مراثی میں پانچ چھ سو اور پھر دس بیس نہیں بلکہ غالب اور اقبال کی یادگاریں جیسی سو عمارتیں تعمیر کرنے میں وہ مسائل اور مراحل نہیں پیدا ہوتے اور آتے جو تاج محل اور اہرام کے بنانے تو پیدا ہوتے

ہیں اور آتے ہیں۔ تعداد کے اعتبار سے تو صائب نے غزل کے اور مولانا روم نے مثنوی کے بھی لاکھ دو لاکھ اشعار لکھے ہیں۔ مگر ہزار در ہزار غزلیں اور سینکڑوں چھوٹی چھوٹی حکایتیں لکھنے میں بھی وہ مراحل نہیں پیش آتے اور مسائل نہیں پیدا ہوتے جو سحر البیان اور گل بکاؤلی جیسے چھوٹے ایکوں میں۔ کیونکہ دونوں تعمیری، داخلی، اور فنی اعتباروں سے چیزیں ہی بالکل جداگانہ ہیں۔ تو گرچہ میر انیس نے فرداً فرداً ہزار ہی مراثی لکھے ہوں مگر وہ ان مسائل اور مراحل ہی سے دوچار نہیں ہوئے جس سے ایک رزمیہ نگار دوچار ہوتا ہے۔ مگر جیسا کہ میں نے عرض کیا شاعرانہ عظمت صنفِ شاعری کے تابع نہیں۔ اور غزل گو اور رباعی نگار پر کنگرۂ شاعری تک رسائی بند نہیں۔ میر انیس ایک شاعر نہیں۔ مگر ان کا کنگرہ تک نہ پہونچ سکنا ایک شاعر نہ ہونے کی وجہ سے نہیں۔ بلکہ اور اسباب و علل کی وجہ سے جن کا اوپر کچھ تذکرہ گذرا، قوت اختراع و ایجاد کی کوتاہی کردار کی تخلیق و تعمیر کی صلاحیت کی کمی، انفرادیت کا فقدان، شخصیت کی کمزوری، مجمع پر نظر رکھ کر اس کی خوشنودی کے لئے اور تمام باتوں سے بے پروائی، تخیل کی ناہمہ گیری کی وجہ سے بیک دم کل کو نہ دیکھ سکنا، اور اس وجہ سے جزو کی تعمیر میں منہمک ہو کر توازن اور ہم آہنگی کو کھو دینا، حشو و زوائد کی فراوانی اور اگر دس بیس مراثی کو نظر میں رکھیے تو تکرار اور در تکرار وغیرہ۔ مگر با ایں ہمہ کوتاہی و خامی، اور کوتاہی اور خامی سے کون مبرا ہے، ان کی غیر معمولی قوتِ بیان، فصاحت، سلاست اور بے تکلفی، جزوی بیانات کی لطافتیں، حفظ مراتب اور موقعہ اور محل کی رعایتیں، الفاظ کا انتخاب اور بندش کی نزاکتیں، تشبیہات بالخصوص

استعارات کی تخلیق، وسیع مطالب کو چند الفاظ میں سمو دینا، پاس فن کو ملحوظ رکھنا اور غیر جمالیاتی طریقے ہی سے سہی مگر بہر حال الفاظ ہی کی سحر کاری سے دلوں کو مسحور اور محصور کر لینا اور بقول آزاد "جب چاہیں رلا دینا جب چاہیں ہنسا دینا اور جب چاہیں حیرت کی مورت بنا دینا" ان کے لئے دیوان شاعری میں ایک کامیاب سرخ رو شاعر کی جگہ بنا دیتی ہے۔ اور وہ بلاشبہ ہمارے ممتاز او رمقتدر شعرا میں ہیں۔